

Rozdarte życie. György Kurtág

DOI: 10.14746/rfn.2022.23.8

SŁOWO WSTĘPNE

Niniejsze studium poświęcone jest życiu i muzyce Györgya Kurtága. W centrum uwagi artykułu znajduje się pewien szczególnie i z pewnością najważniejszy aspekt jego twórczości: problematyka filozoficzna, a ściślej – egzystencjalno-religijna. Choć przybiera ona defetystyczny odcień, daleka jest od jednoznacznej rezygnacji. W poszukiwaniu źródeł pesymistycznej predyspozycji duchowej węgierskiego kompozytora skierujemy uwagę na wymiar biograficzny, który jak swoisty lejtmotyw będzie wyznaczać kolejne etapy jego twórczości.

Postrzegany jako mistrz muzycznego aforyzmu György Kurtág jest najważniejszym żyjącym kompozytorem węgierskim oraz jednym z czołowych kompozytorów europejskich ostatnich dekad. Mimo sędziwego wieku dziewięćdziesięciu siedmiu lat, wciąż jest aktywny zawodowo. Tworząc przez lata „w cieniu” starszego o trzy lata Györgya Ligetiego, stosunkowo długo funkcjonował poza głównym nurtem międzynarodowego życia muzycznego (stało się tak z wielu powodów, o których mowa w tym artykule). Dzisiaj twórczość Kurtága cieszy się szerokim uznaniem i powodzeniem wśród zagranicznej publiczności, jednak w Polsce – mimo okazjonalnej prezentacji na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej

„Warszawska Jesień” oraz sporadycznej obecności na koncertach kameralnych lub symfonicznych – pozostaje stosunkowo nieznaną. Także w polskiej refleksji teoretycznomuzycznej i muzykologicznej brakuje opracowań na jej temat.

Wykazując, że poetyka i estetyka muzyczna Kurtága służy przede wszystkim wyrażeniu postawy egzystencjalnej, najwięcej uwagi poświęcimy twórczości wokalnie-instrumentalnej. Wśród jego licznych inspiracji literackich wyróżniają się XX-wieczni giganci, tacy jak Franz Kafka i Samuel Beckett, którzy stali się swoistą „siłą napędową” jego muzyki. Aby jak najlepiej przedstawić horyzont twórczy węgierskiego kompozytora, zaczniemy od początku.

1. DZIECIŃSTWO I MŁODOŚĆ

György Kurtág przyszedł na świat 19 lutego 1926 roku w miejscowości Lugo¹. Miasto to, liczące dzisiaj niespełna 40 000 mieszkańców, przez kilkadziesiąt lat należało do Królestwa Węgier. Jego historia świadczy

¹ W niniejszym artykule podaję nazwę miejscowości w brzmieniu rumuńskim. Prócz tego funkcjonują powszechnie jej warianty w języku węgierskim (Lugos), niemieckim (Lugosch), serbskim (Lugoš) oraz tureckim (Logoş).

o skomplikowanych dziejach narodu węgierskiego². Położone w sercu historycznej krainy Banatu przetrwało wieloletnią okupację Imperium Osmańskiego. Po roku 1718, za panowania Habsburgów, osadę skolonizowali niemieccy rolnicy, którzy na początku XIX wieku stanowili blisko 1/3 wszystkich jej mieszkańców. Do pozostałych grup etnicznych należeli Żydzi, Romowie, Serbowie, w szczególności zaś Rumuni i Węgrzy, którzy reprezentowali najliczniejszą część. W wyniku I wojny światowej doszło do rozpadu monarchii Austro-Węgierskiej. Na mocy traktatu w Trianon (1920) Węgrzy utracili niemal 2/3 terytorium kraju, w konsekwencji Lugoj bezpowrotnie znalazło się w granicach Rumunii. Dorastanie w takim kulturowym tyglu stało się źródłem zainteresowań lingwistycznych młodego Györgya.

Rodzice Kurtága byli Węgrami z rumuńskim obywatelstwem. Niewiele wiadomo o jego ojcu Zoltánie, urzędniku miejscowego szpitala³ (brak wypowiedzi kompozytora na jego temat może świadczyć o nieobecności ojca w życiu młodego Györgya). Istotną rolę odegrała natomiast matka Blanka (z domu Weisberger), żydówka, na co dzień prowadząca lokalny sklep, z zamiłowania pianistka-amatorka. Z jej grą łączą się pierwsze istotne wspomnienia muzyczne kompozytora:

W moim dzieciństwie utwory te z jakiegoś powodu zawierały bardzo szczególną prawdę. [Matka] grała wiele sonat Beethovena – *Appassionatę*, *Patetyczną*, *Sonatę As-dur* op. 26, *Les adieux Es-dur* nr 26 op. 81a oraz *Sonatę f-moll* op. 2 nr 1. Ta ostatnia jest szczególnie ważnym wspomnieniem. Drugi temat pierwszej części, a także drugi temat ostatniej części, stanowią dla mnie pierwszorzędnym wzorzec muzyczny. Później, w mojej nastoletniej świadomości, muzyka taka stała się niemal nieodróżnialnie ujednoczona, ale wydaje się, że w dzieciństwie byłem dobry w jej rozpoznawaniu⁴.

² Ogólne źródło informacji o dziejach Węgier: I. Romsics, *Historia Węgier*, tłum. A. Barszczewska, S. Brzeziński, M. Sagata, Poznań 2018.

³ B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages*, Rochester-Suffolk 2009, s. 52.

⁴ „In my childhood, however, those pieces of music had had a very special truth for some reason. She played quite a few of the Beethoven sonatas – the «Appassionata», the «Pathétique», the Sonata in A Flat, op. 26, «Les adieux» op. 81a, no. 26 in E Flat, and the Sonata, op. 2, no. 1 in F Minor. The last one is a particularly important memory. For me, the second subject in the first movement, or that in the last movement, stands for a primal musical comportment. Later on, in my

To dzięki matce dziecięce zaciekawienie muzyką stosunkowo szybko przerodziło się w fascynację. György rozpoczął naukę gry na fortepianie w wieku 5 lat. Po dwóch latach intensywnej edukacji w ramach prywatnych lekcji, niespodziewanie, niemal z dnia na dzień, muzyka przestała go interesować. W tym okresie na ćwiczenie poświęcał maksymalnie 10 minut w tygodniu, lekceważył je, bowiem „nie czerpał żadnej przyjemności z własnej gry”⁵. Taki stan utrzymywał się przez kilkanaście miesięcy. Przełomem okazał się udział w zajęciach tanecznych, z których przyszedł kompozytor najbardziej zapamiętał naukę tanga, rozmaitych marszów i walców. Doświadczenie muzyki poprzez ruch i gest wyzwoliło go ze sztywnych ram, w których dotąd pojmował muzykę. Wiele lat później, przeżywając załamanie nerwowe i kryzys twórczy, skuteczną metodą przezwyciężenia impasu okazał się praktykowanie ćwiczeń ruchowych i pantomimy.

Najsilniejszymi wspomnieniami Kurtága z lat dzieciństwa pozostają chwile spędzone z matką, szczególnie wspólny taniec w letnie wieczory, a w zimie wspólna gra w duecie fortepianowym na cztery ręce⁶. Choć na pulpicie znajdowały się głównie proste transkrypcje popularnych fragmentów operowych, zdarzały się uwertury Mozarta oraz symfonie Haydna i Beethovena. Przywołując wspólne wykonanie *III Symfonii Es-dur „Eroiki”*, Kurtág zauważył, że matka nigdy nie chciała wykonywać marsza żałobnego z drugiej części, w jego ocenie z powodu przesądu lub przeczcucia⁷. W istocie zmarła ona w wieku zaledwie 40 lat. Tuż po wyzwoleniu Rumunii w sierpniu 1944 roku zapisała się na kurs pedagogiki wczesnoszkolnej w pobliskiej Timișoarze. Po jego ukończeniu, chcąc podreperować rodzinny budżet, porzuciła prowadzenie sklepu na rzecz pracy w przedszkolu Montessori. W czasie wakacji zabrała swoich podopiecznych na wyjazd kolonijny, gdzie zaraziła się żółtaczką. Kompozytor wspominał:

teenage consciousness, music like that became indistinguishably uniform, but it seems that in my childhood I was good at identifying it” Ibidem, s. 8. Jeśli nie zaznaczono inaczej, teksty obcojęzyczne podaje w tłumaczeniu własnym.

⁵ „I derived no enjoyment at all from my own playing”. Ibidem, s. 4.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

Mój ojciec napisał mi o tym wszystkim w liście. Było to w 1946 roku – wówczas od trzech miesięcy mieszkalem u rodziny mojej ciotki w Budapeszcie i przez cały ten czas nie wysłałem ani jednego listu do domu. Sprawia mi to ból do dziś. W wiadomości ojciec napisał również, że moja matka była nieprzytomna przez dwa dni. List dostarczył mi repatriowany węgierski lekarz. Nieśmiało zapytałem go, czy pozostanie ona w takim stanie znacznie dłużej. Jego brutalna odpowiedź była szokiem: Nie. Ona umarła dwa tygodnie temu. W ten sposób dowiedziałem się o jej śmierci...⁸

To bolesne doświadczenie jest jednym z najważniejszych w życiu Kurtága. Druzgocąca, niespodziewana wieść o śmierci ukochanej matki, do tego niemożność jej pożegnania – wszystko to odcisnęło piętno na psychice i twórczości przyszłego kompozytora. W wieku dwudziestu lat, ledwo wkraczając w dorosłość, utracił najbliższą osobę, co wpłynęło na jego charakter i sposób postrzegania świata. Od tej pory przywiązuje on wielką uwagę do budowania silnych i długotrwałych relacji z ludźmi, zarówno na gruncie prywatnym, jak i zawodowym⁹. Szczególnie ważną okazała się relacja z Mártą Kinsker (1927–2019), studentką fortepianu budapeszteńskiej Akademii Muzycznej, od 1947 roku jego żoną. Jak wspominał, pojawiła się w jego życiu niedługo po śmierci matki, tego samego tygodnia, „tak jakby została przysłana przez moją matkę, w jej miejsce”¹⁰. Ich wieloletni związek wykraczał daleko poza ramy małżeństwa. Márta była towarzyszką życia, partnerką muzyczną, z którą wspólnie koncertował w duecie fortepianowym, powierniczką twórczości, jej pierwszym odbiorcą i krytykiem, „projekcją superego”¹¹ kompozytora.

Choć od śmierci matki Kurtága minęło 77 lat (!), jego wspomnieniom wciąż towarzyszą wyrzuty sumienia wynikające z własnych, domniemyanych zaniedbań. Od tamtej pory główną predyspozycją jego osobowości jest silny samokrytycyzm, nierzadko doprowadzający do apatii. „Ograbiony” z poczucia tożsamości po stracie matki, utracił pewność siebie. Typowe dla niego niezdecydowanie oraz ciągle podawanie w wątpliwość przejawiają się m.in. w nadzwyczajnie długotrwałym procesie twórczym i skłonności do niekończącego się poprawiania istniejących już utworów (również tych nagranych i wydanych drukiem). Postawę Kurtága trafnie scharakteryzował Zsolt Durkó, nazywając go „mnichem o czystym umyśle, który rzadko kiedy coś kończy”¹². W tym kontekście zwraca uwagę upodobanie twórcy do określenia wykonawczego *esitando* [wahając się] oraz wyznanie: „Nie przepadam za ludźmi, którzy są śmiertelnie pewni tego, czego chcą. Chciałbym nauczyć ich (choć niekoniecznie *esitando*) czekania, zanim podejmą decyzję, że wiedzą”¹³.

Silna więź z matką może stanowić istotne źródło przyszłej, egzystencjalnej postawy twórczej Kurtága. Świadczą o tym pierwsze próby kompozytorskie przypadające na okres nauki w Timișoarze. Jednym z jego ówczesnych nauczycieli był Max Eisikovits (1908–1983), rumuński kompozytor i muzykolog. Prowadzone przez niego lekcje kontrapunktu i harmonii zapisały się w pamięci kompozytora jako wyjątkowo intensywne, wymagające pracy „w pocie czoła i łzach”¹⁴. Mimo że Eisikovits nie nauczał kompozycji w ścisłym znaczeniu, to właśnie z jego inspiracji Kurtág skomponował swój pierwszy utwór, *Suitę* na fortepian:

Sam nie wiem, kiedy dokładnie ją napisałem, musiałem mieć szesnaście lub siedemnaście lat. Część pierwsza – *Mintha valaki jönne* (Jakby ktoś nadchodził) – jest odpowiedzią na kompozycję Eisikovitsa do jednego z wierszy Endre Adyego. To podstawowe doświadczenie – czekam, a oni nie

⁸ „My father wrote me as much in a letter. It was in 1946 – by then, I had been staying with my aunt’s family in Budapest for three months and had not sent a single letter home in all that time. It pains me to this day. In his message, my father had also written that my mother had been unconscious for two days. The letter was delivered to me by a repatriated Hungarian doctor. Shyly, I asked him if she would stay in that condition much longer. His brutal reply came as a shock: No. She died two weeks ago. That is how I learned of her death...”. Ibidem, s. 52.

⁹ Świadectwem budowania osobistych relacji na gruncie twórczości pozostają liczne dedykacje w jego partyturach, głównie pod postacią hołdów (*homage*) i wiadomości / przesłań (*message*) kierowanych zarówno do żyjących, jak i zmarłych przyjaciół kompozytora.

¹⁰ „As if she had been sent by my mother, in her place”. B. A. Varga, op. cit., s. 52.

¹¹ „Márta is the projection of my superego”. Ibidem, s. 29.

¹² Ibidem, s. 139, 142.

¹³ „I do not like people to be dead sure of what they want. I should like to teach them (not necessarily with *esitando*) to wait before they decide they know”. Ibidem, s. 49.

¹⁴ „I didn’t get quite as far as composition with Eisikovits; we only went through harmony and counterpoint, with much sweat and tears”. Ibidem, s. 6.

przychodzą – było mi boleśnie znajome i dlatego stało się pierwszą częścią *Suity*¹⁵.

Z wypowiedzi kompozytora wynika, że utwór powstał w 1942 lub 1943 roku. Nie jest jasne, do czego odnosi się jego uwaga o „boleśnie znajomym” doświadczeniu. Najprawdopodobniej chodzi o śmierć matki, jednak ta miała miejsce w 1946 roku (w tym przypadku *Suita* musiałaby powstać nieco później, czego nie można wykluczyć). Szczególną uwagę zwraca inspiracja, zewnętrzny impuls twórczy w postaci pieśni Eisikovitsa pt. *Nem jön senki* („Nikt nie nadchodzi”) do wiersza Endre Adyego:

*Stuk-stuk, jakby nadchodziła kobieta
Na ciemnych schodach, drżąc, mknąc
Moje serce zatrzymuje się, czekam na coś cudownego
W jesiennym zmierzchu, pewny siebie.*

*Stuk-stuk, moje serce zaczyna bić od nowa
Słyszę to znów, ku mojej głębokiej i wielkiej radości,
W łagodnym tempie, tajemniczym rytmie
Jakby ktoś przychodził, nadchodził.*

*Stuk-stuk, nastał żalobny zmierzch
Rozbrzmiewa mglista, głucha melodia
Jesienny wieczór. Nikt dzisiaj do mnie nie idzie,
Nikt dzisiaj do mnie nie przyjdzie, nikt¹⁶.*

Bardziej niż muzyka Eisikovitsa nastoletniego Györgya zainspirował tekst pieśni, który stał się swoistym programem literackim jego *Suity*. Wiersz zbudowany z trzech strof o czterowersowej strukturze przenika atmosfera niepokoju i oczekiwania (nastój

¹⁵ „I myself don't know exactly when I wrote it, I must have been sixteen or seventeen. The first movement – *Mintha valaki jönne* (As If Someone Were Coming) – is a response to my composition teacher Max Eisikovits's setting of a poem by Endre Ady. Its basic experience – I am waiting and they are not coming – was painfully familiar to me, and that became the first movement of the Suite”. Ibidem.

¹⁶ „Kipp-kopp, as if a woman were coming / On a dark stairway, trembling, running / My heart stops, I await something wonderful / In the autumn dusk, confident. / Kipp-kopp, my heart starts up once again / I hear it once again, to my deep and great pleasure / In a soft tempo, in a secret rhythm / As if someone were coming, were coming. / Kipp-kopp, now a funeral twilight / A misty, hollow melody sounds / The autumn evening. Today no one comes to me / Today no one will come to me, no one”. Endre Ady, *No one comes* [Nikt nie nadchodzi]. Tłumaczenie własne z angielskiego przekładu Malcolma Bilsona, partytura *Six Moments Musicaux* op. 44, Budapest 2009, s. 18.

może przywołać skojarzenia z librettem *Erwartung* Schönberga). Narracja prowadzi tu od żarliwej ekscytacji podczas wypatrywania kobiety do chłodnej refleksji nad jej nieobecnością, od pewności siebie do zwątpienia i rezygnacji. Ostatnia strofa odmalowuje aurę mglistego, jesiennego wieczoru i uderza w żalobny ton. Wiersz Adyego to swoisty *Grablied* ukazujący proces rozpadu tożsamości bohatera lirycznego, stopniowo wkraczającego w samotność i pustkę.

W słowach węgierskiego symbolisty Kurtág ujrzał dogłębne odbicie własnych przeżyć. Opisując swoją pierwszą kompozycję, dostrzegł jej główne cechy, quasi-Bartókovską harmonikę z typową dlań uporczywością: „ten sam akord jest tu grany w kółko. W żadnym wypadku nie jest to powtórzenie, lecz uderzenie serca, i następne uderzenie serca”¹⁷. Oprócz silnego przesłania, wiersz mógł zainspirować Węgra swoistą muzycznością, wewnętrznym, niemal dźwiękonaśladowczym rytmem („stuk-stuk” na początku każdej strofy). *Suita* została opublikowana w oryginalnym kształcie dopiero w 2021 roku¹⁸, jednak wiele lat wcześniej kompozytor wykorzystał ją jako drugą część utworu pt. *Six Moments Musicaux* [Sześć momentów muzycznych] na kwartet smyczkowy op. 44 (1999–2005). W tym kształcie młodzieńcza kompozycja otrzymała tytuł *Footfalls* [Kroki], co wydaje się nawiązaniem do sztuki Samuela Becketta o tym samym tytule.



Przykład 1. G. Kurtág, *Suita* na fortepian (1943), część I, t. 1–9. © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

¹⁷ „The harmony is very much like Bartók and its obstinacy is also Bartókian: the same chord is being played over and over again. This is not a repeat by any means but a heartbeat and then another heartbeat”. B.A. Varga, op. cit., s. 16.

¹⁸ *Suita* na fortepian ukazała się jako część dziesiątego tomu *Gier [Játékok]* na fortepian solo, Budapest 2021, Z. 15 150.

Powiązanie *Suity* ze sztuką Becketta wydaje się szczególnym tropem ze względu na późniejszą fascynację Kurtága twórczością irlandzkiego pisarza. W Beckettowskim *Footfalls* (1975) występują dwie postacie, May i głos kobiety, która ani razu nie pojawia się na scenie. Sztuka podzielona jest na cztery części, każdą z nich rozpoczyna dźwięk zegarowego dzwonu (za każdym razem wybrzmiewa coraz ciszej). Tytułowe kroki odnoszą się do precyzyjnie określonej roli May: jej najważniejszym zadaniem jest ciągle przechodzenie dziewięciu kroków w tę i z powrotem, wzdłuż padającego na podłogę wąskiego pasa światła (reszta sceny pozostaje w ciemności, a pas światła w kolejnych częściach powoli przygasa). Prócz tego, akcję wypełnia lakoniczna rozmowa postaci, z której dowiadujemy się, że głos nieobecnej kobiety należy do dziewięćdziesięcioletniej matki May. Obserwujemy codzienną rutynę: na te same pytania padają wciąż te same odpowiedzi (np. na pytania May, czy matka potrzebuje pomocy, ta odpowiada: „Tak, ale jest za wcześnie”¹⁹). Głównym tematem rozmowy pozostają wspomnienia; coraz bardziej zawiłe, uświadamiają widzom niejasność całej sytuacji. Pod koniec sztuki nie wiemy, czy matka w ogóle istnieje, czy jej głos nie jest jedynie urojeniem May, a więc, czy bohaterka nie prowadzi przypadkiem monologu. James Knowlson i John Pilling sugerują, że „być może dopiero po zakończeniu spektaklu zdajemy sobie sprawę, iż mogliśmy obserwować ducha opowiadającego historię o duchu (samej siebie), którego w istocie nikt inny nie obserwuje (jej fikcyjne alter ego), bo ona z kolei nie jest tam naprawdę... nawet głos matki może być po prostu głosem w umyśle ducha”²⁰.

Śledząc Beckettowski kontekst w drugiej części *Six Moments Musicaux*, ogniwie wywiedzionym z pierwszej kompozycji Kurtága, możemy sądzić, że śmierć matki była dla twórcy doświadczeniem formującym. Rzecz jasna Węgier nie mógł znać twórczości

Irlandczyka, komponując pierwotną wersję *Suity*. Mimo to, da się odczuć pewne pokrewieństwo idei obecnych w *Footfalls* Becketta i *Nem jön senki* Adyego. Punktem zbieżnym jest tu motyw oczekiwania na próżno, owo negatywne doświadczenie charakterystyczne dla obu tych dzieł. Przez wzgląd na literackie korzenie *Suity*, ta młodzieńcza kompozycja zapowiada kierunek rozwoju całej twórczości Kurtága. Gdy w 1957 roku po raz pierwszy zetknie się z pisarstwem Becketta, ten na dobre zawładnie jego wyobraźnią.

2. BUDAPESZT. PO NIEWŁAŚCIWEJ STRONIE BARYKADY

Tuż po zakończeniu wojny, w atmosferze politycznej odwilży, Kurtág podjął decyzję o wyjeździe do Budapesztu. Powodem była chęć dalszej edukacji w Akademii Muzycznej im. Franciszka Liszta, obok Konserwatorium Wiedeńskiego najważniejszej uczelni muzycznej tej części Europy. Wieść o planowanym powrocie Bartóka z Nowego Jorku²¹ wywołała poruszenie w węgierskim środowisku muzycznym, spowodowała też, że dwunastoletni György postanowił zdawać do reaktywowanej klasy fortepianu Bartóka. Jednak plan się nie powiódł – w dniu egzaminów wstępnych Budapeszt obiegła wiadomość o śmierci autora *Koncertu na orkiestrę*²². W takich okolicznościach Kurtág po raz pierwszy spotkał starszego o trzy lata Györgya Ligetiego (także zdającego z myślą o klasie Bartóka). Jak wspominał Ligeti, w tamtym czasie „zaintrygowała [go] nieśmiałość Kurtága, jego introwertyczne zachowanie oraz całkowity brak próżności i zarozumiałości. Był inteligentny, uczciwy i, choć w bardzo złożony sposób, prosty”²³. Za namową starszego kolegi Kurtág rozpoczął studia w 1946 roku od fortepianu w klasie Pála Kadosy i muzyki kameralnej u Leó Weinera (oba kierunki ukończył w 1951 roku). Naukę kompozycji podjął nieco później, w 1949 roku, w klasie Sándora

¹⁹ S. Beckett, *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, London 1984, s. 240.

²⁰ „We realise, perhaps only after the play has ended, that we may have been watching a ghost telling a tale of a ghost (herself), who fails to be observed by someone else (her fictional alter ego) because she in turn is not really there... even the mother's voice may simply be a voice in the mind of a ghost”. J. Knowlson, J. Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, London 1979, s. 227.

²¹ B. Bartók Jr., *The Private Man*, [w:] *The Bartók Companion*, red. M. Gillies, London 1993, s. 28.

²² György Ligeti, *Encountering Kurtág in Post-War Budapest*, <http://musiksalon.universaledition.com/en/article/encountering-kurtag-in-post-war-budapest> (dostęp: 19.09.2023).

²³ „I was attracted by Kurtág's shyness, his introverted behaviour and complete lack of vanity and conceit. He was intelligent, honest and, in a highly complex way, simple”. Ibidem.

Veressa, a po jego emigracji²⁴ u Ferenc Farkasa (dyplom w 1955 roku). Z tego powodu Kurtág był wówczas uznawany za pianistę i kameralistę, w drugiej kolejności za kompozytora²⁵.

Mimo niewielkiej różnicy wieku, obu twórców połączyła relacja o charakterze mistrza i ucznia:

Przez długi czas, całe życie, Ligeti prowadził mnie na przód. Nie, muszę się natychmiast poprawić: to ja podążałem za nim – czasami tuż za nim, również po latach, a nawet dekady później. Nazywam to moim syndromem *Imitatio Christi*. Pierwsze lata naszej przyjaźni naznaczone były nie tylko jego intelektualnym przywództwem. Nie ulegając natychmiastowemu wpływowi, kształtowałem swój gust – a nawet kroki podejmowane w życiu prywatnym – na jego przykładzie²⁶.

Znajomość Kurtága i Ligetiego wykraczała daleko poza mury akademii. Wspólnie uczestniczyli w życiu artystycznym miasta, biorąc udział w koncertach i wystawach. Szczególnie ważne okazały się spotkania środowiska literackiego, skupionego wokół czasopisma „Nyugat” [węg. „Zachód”]. Jego duchowym patronem był Attila József oraz żyjący poeci – Sándor Weöres i János Pilinszky (przyjaźń Pilinszkyego i Kurtága zaowocowała bliską współpracą artystyczną). „Nyugat” jako pierwszy periodyk w języku węgierskim odegrał istotną rolę w rozwoju dyskursu artystycznego, filozoficznego i politycznego. W środowiskach twórczych ówczesnego Budapesztu dominowały poglądy lewicowe, które były reakcją na narastający przez lata nacjonalizm. Ten z kolei, jak zauważa Rachel Beckles Willson, stanowił formę

²⁴ Sándor Veress (1907–1992) pełnił funkcję asystenta Bartóka w Węgierskiej Akademii Nauk. W 1943 roku objął klasę kompozycji po Zoltanie Kodályu w budapeszteńskiej Akademii Muzycznej. Veress wyemigrował do Szwajcarii w 1949 roku na fali represji politycznych związanych z polityką kulturalną Andrieja Żdanowa. Więcej na ten temat zob. R. Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge 2007, s. 59–63.

²⁵ Eadem, „Culture is a vast weapon, its artistic force is also strong”. *Finding a context for Kurtág's works: an interim report*, „Contemporary Music Review” 2001, t. 20, nr 2–3, s. 28.

²⁶ „For a long time, a lifetime, Ligeti led me onward. No, I must correct myself immediately: I followed him – sometimes right behind him and other times years or even decades later. I call it my „Imitatio Christi” syndrome. The first years of our friendship were marked not only by his intellectual leadership. Without being immediately influenced, I oriented my taste – even steps in my private life – according to his example”. B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 91.

samoobrony²⁷ wobec fatalnego w skutkach traktatu w Trianon, na mocy którego Węgry utraciły 2/3 terytorium kraju. Znamienną kulminacją nastrojów nacjonalistycznych okazał się wojenny epizod kolaboracji z Niemcami. Węgry, dołączając w latach 1941–1944 do państw Osi, realizowały faszystowską politykę III Rzeszy. Prześladowania znacząco uderzyły w artystów – wielu z nich straciło pracę lub zginęło. Ernő Dohnányi, jedna z najbardziej wpływowych postaci ówczesnego środowiska muzycznego na Węgrzech, w proteście wobec antyżydowskich regulacji zrezygnował z funkcji dyrektora Akademii Muzycznej w 1941 roku, a trzy lata później, w sytuacji groźby wyrzucenia żydowskich muzyków z Filharmonii, rozwiązał cały zespół²⁸. Przeczując najgorsze, Bartók zdecydował się na emigrację już w 1940 roku.

Gdy powojenne Węgry zostały wcielone do bloku wschodniego, żywiono nadzieję na realną poprawę sytuacji. Środowiska artystyczne przyjmowały niemal idealistyczną postawę. Jak mówił Kurtág, „myśleliśmy, że możemy zmienić świat”²⁹ (co ciekawe, Willson dotarła do informacji, według której kompozytor miał pełnić funkcję sekretarza młodzieżowej organizacji komunistycznej już w czasach szkolnych³⁰). Ligeti jako Żyd, który stracił niemal całą rodzinę w obozach koncentracyjnych, był wprost napędzany duchem antynazistowskim. W 1948 roku planował wstąpienie do partii komunistycznej, jednak rok później, w perspektywie rezolucji Żdanowa, stanowczo zrewidował swoje przekonania³¹. Po latach oceniał: „w tamtych czasach mieliśmy tyle nadziei na przyszłość, iż zupełnie nie zauważyliśmy, że jesteśmy w trakcie ześlizgiwania się z jednej dyktatury totalitarnej w drugą: stalinowski reżim komunistyczny z początku był tylko pozorny, w zakamuflowanej formie, wkrótce jednak położył kres wolności oraz rozkwitowi sztuki i kultury”³².

²⁷ R. Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág...*, op. cit., s. 22.

²⁸ Ibidem, s. 23–25.

²⁹ „We thought we could change the world”. Stwierdzenie pada w filmie dokumentalnym György Kurtág: *The Matchstick Man* (reż. Judit Kele, 1996).

³⁰ „According to one source, Kurtág had been secretary to an illegal communist organization while at school”. R. Beckles Willson, *Culture is a vast weapon...*, op. cit., s. 28.

³¹ Ibidem, s. 29.

³² „We were filled with so much hope for the future in those days that we completely failed to notice that we were already in the process of sliding from one totalitarian dictatorship into another: the Stalinist, Communist dictatorship was initially only apparent in a disguised

Proces sowietyzacji węgierskich struktur politycznych przebiegł nieprawdopodobnie szybko i zajął zaledwie osiemnaście miesięcy³³. Równie prędko wdrożono założenia realizmu socjalistycznego w muzyce³⁴. Padły bowiem na wyjątkowo podatny grunt – tym, co stanowiło o muzyce kraju, była wówczas muzyka ludowa i chóralna, uosabiane przez Bartóka³⁵ i Zoltána Kodály, najwybitniejszych węgierskich kompozytorów pierwszej połowy XX wieku. Kodály jako prekursor ruchu chóralnego bezpośrednio przyczynił się do popularyzacji muzyki socrealistycznej na Węgrzech³⁶.

W czasie studiów Kurtág skomponował co najmniej cztery chóralne pieśni masowe: *Hej-ha galamb lennék* [Hej, gdybym był gołębiem], *Táncdal* [Piosenka taneczna], *Udvozlo enek Sztalinhoz* [Pieśń powitalna dla Stalina] i *Mar uj vilagunk epul* [Nasz nowy świat się zmienia]. Prócz ideowego zaangażowania, stanowiły one źródło utrzymania – były pisane na zamówienie lub z przeznaczeniem na konkursy kompozytorskie, dlatego istnieją w wielu wariantach, niektóre również w transkrypcjach instrumentalnych³⁷. W jednej z pierwszych recenzji János Viski zauważał przemianę kompozytora – od inspiracji nowoczesnym, zachodnim językiem dźwiękowym wczesnych miniatur

fortepianowych, do prostoty wyrazu, w jego mniemaniu inspirowanej rezolucją partii³⁸.

Najważniejszym utworem Kurtága wpisującym się w nurt socrealistyczny jest *Kantata koreańska*³⁹ na baryton, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1952–1953). Trzyczęściowa kompozycja była wyrazem solidarności z partyzantami sił komunistycznych, walczącymi w wojnie koreańskiej (1950–1953). Bez względu na tematykę, kompozytor określił utwór jako „szalenie ważny”⁴⁰ w jego rozwoju. Świadczyć może o tym fakt, że dzieło powstało najpierw w wersji instrumentalnej, bez tekstu, od początku do końca, jedynie na podstawie autorskiej koncepcji dramatycznej⁴¹. Przyglądając się zachowanym materiałom, Willson odczytuje ową narrację jako „podróż od ciemności do światła”⁴². *Kantata koreańska* zamyka socrealistyczny epizod w twórczości Kurtága. Kompozycję prawykonano w Budapeszcie, już po śmierci Stalina, podczas drugiego Węgierskiego Tygodnia Muzycznego w październiku 1953 roku.

Spędzoną w Budapeszcie dekadę kończy Rewolucja 1956 – powstanie ludności węgierskiej na przełomie października i listopada 1956 roku, brutalnie stłumione zbrojną interwencją armii radzieckiej. W wyniku walk zginęło około 2500 Węgrów, a blisko 200 tysięcy uciekło z kraju. Rewolucja to moment przełomowy w życiu Kurtága. Znalazłszy się w skrajnie trudnym położeniu, pozbawiony pracy i „rozpaczliwie biedny”⁴³, przetrwał z żoną Mártą jedynie dzięki życzliwej pomocy sąsiadów (warto wspomnieć, że dwa lata wcześniej urodził im się syn – György Kurtág Jr).

form but would soon put an abrupt end to the freedom and blossoming of art and culture”. György Ligeti, *Encountering Kurtág in Post-War Budapest*, <http://musiksalon.universaledition.com/en/article/encountering-kurtag-in-post-war-budapest> (dostęp: 19.09.2023).

³³ R. Beckles Willson, *Culture is a vast weapon...*, s. 11.

³⁴ Ówczesną sytuację kompozytorów węgierskich warto porównać z kondycją panującą w muzyce polskiej. Za pokoleniowy odpowiednik Kurtága i Ligetiego należałoby uznać Kazimierza Serockiego (1922–1981), Jana Krenza (1926–2020) i Tadeusza Bairda (1928–1981), kompozytorów, którzy w obliczu socrealistycznej doktryny Żdanowa utworzyli tzw. Grupę 49'. Tym aktem, poniekąd „flirtującym” z komunistyczną władzą, chcieli roztoczyć parasol ochronny nad swoją sztuką i umożliwić jej funkcjonowanie.

³⁵ Jednak dzieła Bartóka traktowano nierówno – popularyzowano utwory inspirowane muzyką ludową, jednocześnie zakazując wykonywania kompozycji właściwych dla środkowego okresu jego twórczości (np. baletu *Cudowny Mandaryn*). Recepcję muzyki Bartóka w powojennych Węgrzech szczegółowo przedstawia Danielle Fosler-Lussier w pracy doktorskiej pt. *The Transition to Communism and the Legacy of Béla Bartók in Hungary, 1945–1956*, University of California, Berkeley 1999.

³⁶ R. Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág...*, op. cit., s. 27.

³⁷ Socrealistyczną twórczość Kurtága szczegółowo omawia Beckles Willson w cytowanym już artykule pt. „*Culture is a vast weapon, its artistic force is also strong.*” *Finding a context for Kurtág's works: an interim report...*, op. cit.

³⁸ Ibidem, s. 19.

³⁹ Prócz pieśni masowej, kantata była gatunkiem muzycznym najbardziej pożądanym przez komunistyczną władzę. Warto dodać, że socrealistyczną kantatę napisał również Ligeti – *Ifjúágyi kantáta* [Kantata na festiwal młodzieży] do słów Pétera Kuczki, na sopran, alt, tenor, bas, chór mieszany i orkiestrę (1949).

⁴⁰ „The Korean Cantata was in fact a terribly important piece”. B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 73.

⁴¹ „I composed the cantata from beginning to end, without having a text to set. I had a dramatic concept, but Katalin Kótzsián could not really match it. Her poems were so empty of content that they might have been about anything”. Ibidem.

⁴² R. Beckles Willson, „*Culture is a vast weapon...*”, op. cit., s. 26. I tu można przypuszczać, że symbolikę ciemności i światła oraz powiązany z nią motyw przemiany Kurtág przejął wprost od autora *Zamku Sinobrodego*.

⁴³ „We were desperately poor. During the revolution we had neither money nor food at home”. B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 59.

Ponadto na przestrzeni zaledwie kilkunastu dni jego światopogląd legł w gruzach. Jak mówił, „w ciągu dwóch tygodni, dwukrotnie, poważnie zawiodłem w polityce. Moje sympatie zmieniały się w zależności od wydarzeń. I zawsze byłem po złej stronie...”⁴⁴. Dotychczasowe przekonania autora *Kantaty koreańskiej* zostały wystawione na próbę, wpędziły go w głęboki kryzys moralny i pogrążyły w depresji.

3. „KARALUCH SZUKA DROGI DO ŚWIATŁA”. KWARTET SMYCZKOWY OP. 1 (1959)

W reakcji na sytuację społeczno-polityczną i brak perspektyw rozwoju Kurtág zdecydował o wyjeździe za granicę. Za namową André Hajdu⁴⁵ podjął dwuletnie studia u Oliviera Messiaena, Dariusa Milhauda i Maxa Deutscha w Paryżu. Na Węgrzech nie funkcjonował wówczas żaden system stypendialny. György utrzymywał się dzięki pomocy finansowej przyjaciół – Franza Sulyoka, Stefana Romaścianu i dawnego nauczyciela Roberta Kleina (dzięki niemu przez miesiąc przebywała w Paryżu również Márta⁴⁶). Na zajęciach w Konserwatorium Paryskim był nieregularnie, przechodził bowiem załamanie nerwowe, które doprowadziło go do depresji i kryzysu twórczego. Opisuując zmagania z chorobą, mówił:

W Paryżu żyłem w kryzysie, który uniemożliwił mi komponowanie: w 1956 roku świat wokół mnie dosłownie zawałił się – nie tylko świat zewnętrzny, ale i mój wewnętrzny. [...] Całe moje postępowanie jako istoty ludzkiej stało się wysoce wątpliwe. Pogrążyłem się w straszliwej głębi rozpacz. Wcześniej zrzucałem odpowiedzialność za wiele rzeczy na innych, ale teraz, w jednym momencie musiałem przyznać, że byłem sobą rozczarowany, swoim własnym charakterem. Komponowałem tylko wtedy, gdy byłem we w miarę dobrych stosunkach z samym sobą, kiedy byłem w stanie zaakceptować siebie takim, jakim jestem – kiedy byłem w stanie dostrzec

jakąś jedność w moim postrzeganiu świata. W Paryżu aż do desperacji czułem, że nic na świecie nie jest prawdą, że nie mam kontaktu z rzeczywistością⁴⁷.

Drogą do wyjścia z impasu twórczego okazała się terapia z Marianne Stein, węgierską psycholog działającą w Paryżu. Stein specjalizowała się w pomocy artystom i wykorzystywała do tego niekonwencjonalne metody leczenia. W przypadku Kurtága skutecznym sposobem okazała się praca na najdrobniejszych motywach muzycznych, polegająca m.in. na poszukiwaniu znaczenia w możliwie najbardziej ograniczonym materiale muzycznym, np. pomiędzy dwoma dźwiękami⁴⁸. Jak po latach mówił, ciągle wraca do spostrzeżenia, „że jedna nuta jest właściwie wystarczająca”⁴⁹, bowiem „muzykę można zrobić prawie z niczego”⁵⁰. Dogłębna eksploracja materiału dźwiękowego oraz esencjonalność języka muzycznego z czasem stała się znakiem rozpoznawczym Węgra. Wiele lat po paryskim kryzysie terapeutka udzieliła kompozytorowi innej, cennej dla niego rady, by świadomie wybaczał sobie opieszałość i niedotrzymywanie terminów⁵¹. W ten sposób funkcjonuje on do dnia dzisiejszego. Choć komponuje dużo i regularnie, podąża za spontanicznymi impulsami twórczymi. Pracując nad wieloma utworami jednocześnie, dystansuje się wobec czynników zewnętrznych, m.in. terminów zamówień. Zdarza się, że jego dzieła, choćby te najmniejszych rozmiarów, nie opuszczają pracowni kompozytora przez kilka lub nawet kilkanaście lat. Z powodu

⁴⁷ „I was living in Paris, in a crisis that made it impossible for me to compose: in 1956, the world had literally collapsed around me – not just the external world but my inner world too. [...] My entire conduct as a human being had become highly questionable. I sank to terrible depths of despair. Previously I had shunted responsibility for many things onto others, but now, all at once, I was obliged to recognize that I had become disillusioned with my own self, my own character. I have only ever been able to compose when I was on fairly good terms with myself, when I was able to accept myself for what I am – when I was able to discern some sort of unity in my view of the world. In Paris I felt, to the point of desperation, that nothing in the world was true, that I had no grip on reality”. Ibidem, s. 6.

⁴⁸ S. Walsh, *György Kurtág: An Outline Study (I)*, „Tempo” 1982, nr 140, s. 12.

⁴⁹ „I keep coming back to the realisation that one note is almost enough”. R. Beckles Willson, *The Mind is a Free Creature: The Music of György Kurtág*, „Central European Review” 2000, nr 11–12 <http://www.ce-review.org/00/12/willson.12.html> (dostęp: 23.10.2021).

⁵⁰ „One can make music out of almost nothing”. Ibidem.

⁵¹ B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 125.

⁴⁴ „Within the space of two weeks I had really failed, twice, in politics. My sympathies switched according to events. And I was always on the wrong side”. U. Dibelius, *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, Salzburg 1993, s. 90.

⁴⁵ R. Beckles Willson, „Culture is a vast weapon, its artistic force is also strong”..., op. cit., s. 17–18.

⁴⁶ B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 62.

nieustannych rewizji równie długo zdarza się oczekiwać na ich prawykonanie bądź wydanie.

Pobyt w Paryżu był dla niego czasem redefinicji przekonań oraz artystycznego odrodzenia. Istotnie przyczyniło się do tego odkrycie twórczości Samuela Becketta. Z rekomendacji Ligetiego kompozytor uczestniczył w premierowym przedstawieniu sztuki pt. *Fin de Partie* [Końcówka] (1957). Od tamtej pory dzieło Irlandczyka stało się swoistym kompasem jego własnej twórczości. Przez sześćdziesiąt lat Kurtág nosił się z zamiarem skomponowania opery na podstawie tej sztuki, co ostatecznie zrealizował dopiero w 2018 roku.

Z biegiem czasu Kurtág przewycięzał chorobę. Doświadczenie zimowych drzew i wiosennego śpiewu słowika w paryskim parku Montsouris określił mianem pierwszego „doświadczenia prawdy”⁵². Zainspirowany opowieściami o chińskich praktykach żywieniowych rozpoczął radykalną dietę opartą wyłącznie na ryżu. Jednocześnie regularnie wykonywał ćwiczenia fizyczne. Choć, jak mówił, był „strasznie niezdarny w gimnastyce”⁵³, przywołał z pamięci ćwiczenia wykonywane przez matkę. Te z czasem przekształciły się w formę kanciastej pantomimy⁵⁴. W wyniku skrajnie surowego trybu życia kompozytor stracił dwadzieścia kilogramów w ciągu zaledwie dwóch miesięcy. Asceza i samokrytycyzm, jedne z głównych atrybutów osobowości Kurtága, objawiają się w anegdocie z tego okresu:

Kolejnym etapem [wychodzenia z kryzysu – przyp. S.B.] było rozpoczęcie tworzenia przeze mnie kanciastych form z zapalek. Objawił mi się wtedy wielki świat symboli. Czułem się jakbym doświadczał stanu robaka, całkowicie zmniejszony w swym człowieczeństwie. Formy z zapalek i kulek kurzu (nie sprzątałem swojego pokoju codziennie), wraz z czarnymi niedopałkami (palilem), reprezentowały mnie. Tej kompozycji z zapalek nadałem tytuł „Karaluch szuka drogi do światła” (na jej końcu przykleiłem kawałek srebrnej folii w kształcie lampy). Jednocześnie miał to być program pierwszej części *Kwartetu smyczkowego*. [Powtarzający się] akord alikwotowy

⁵² „That was the Parc Montsouris, a marvelous wilderness with fantastic trees. The experience of trees in winter was perhaps the first reality”. Ibidem, s. 6.

⁵³ „I had always been terribly clumsy at gymnastics”. Ibidem, s. 6–7.

⁵⁴ Ibidem.

symbolizował światło, a pomiędzy [powtórzeniami] brud... jako inskrypcję wpisałem na początku części dwa wersy Tudora Argheziego: „Z pleśni, ropiejących ran i udręki / Tworzyłem nowe piękno i wartości”⁵⁵.

Sześcioczęściowy *Kwartet* kompozytor ukończył po powrocie do Budapesztu w 1959 dedykując go Franzowi Sulyokowi⁵⁶. Utwór trwa ok. 14 minut i zdradza upodobanie do formy fragmentarycznej (poszczególne części trwają od jednej do około trzech minut). Zadedykowany Marianne Stein i opatrzony pierwszym numerem opusowym, otworzył nowy rozdział w twórczości kompozytora. Warto zauważyć, że Kurtág skończył wówczas trzydzieści trzy lata (nawiązując do jego syndromu *Imitatio Christi*, osiągnął wiek Chrystusowy). Ponadto zauważmy, że nieoficjalny program literacki pierwszej części utworu brzmi, jakby wywiedziono go z noweli Franza Kafki pt. *Die Verwandlung* [Przemiana] (1915). Dojrzała kwartetowa faktura wskazuje, że utwór powstał po dogłębnym przestudiowaniu dzieł mistrzów – Beethovena, z pewnością Bartóka, być może Ligetiego (jego *I Kwartet smyczkowy* „*Métamorphoses nocturnes*” z 1954 roku Kurtág określał mianem „siódmego kwartetu Bartóka”⁵⁷). Atonalny język dźwiękowy nie przypomina już utworów socrealistycznych powstałych przed paryskimi studiami. Za inne istotne źródło inspiracji należy uznać partytury Antona Weberna. Na Kurtága wpłynęło nie tyle słuchanie utworów dodekafonisty, co ich studiowanie, badanie drobnych

⁵⁵ „The next stage of that was my starting to make angular forms from matches. A whole symbolic world evolved. I perceived myself as in a worm-like state, totally diminished in humanity. The matchstick forms and balls of dust (I didn't clean my room every day), along with black stubs (I also smoked) represented me. I gave this matchstick composition the title «The cockroach seeks a way to the light» (I stuck a lamp shape made from silver foil at the end of the composition). That was also supposed to become the program for the string quartet's first movement. The overtone chord symbolized the light, and in between the dirt... I almost inscribed as an epigraph at the start of the movement two lines by Tudor Arghezi: «From mildew, suppurating wounds and ordure / I generated new beauties and values». Ibidem, s. 7. Kurtág znał Tudora Argheziego (1880–1967) nie tylko ze względu na jego twórczość poetycką, ale także z powodu jego działalności translatorskiej (tłumaczył dzieła Baudelaire'a na język rumuński).

⁵⁶ Franz Sulyok został adresatem dedykacji kolejnej kompozycji, *Kwintetu dętego* op. 2 (1959).

⁵⁷ „His first string quartet, *Métamorphoses Nocturnes*, is just as alive to me as if it were Bartók's unwritten Seventh”. B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 107.

szczegółów⁵⁸. Kurtág skrupulatnie śledził serie dodekafoniczne i zaznaczał je w każdej skopiowanej przez siebie partyturze wiedeńczyka⁵⁹. Teorię dodekafonii poznał prawdopodobnie na zajęciach Maxa Deutscha (ucznią i asystentą Schönberga). Jej zasady przyswajał sobie z pomocą *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (1952) Hannsa Jelinka⁶⁰. Twórczość Weberna jest dla Kurtága przykładem ekonomii środków kompozytorskich, wzorem koherencji możliwej do osiągnięcia w dziele muzycznym (analizę jego partytur uważa za tak samo istotną, jak studia kontrapunktu palestrinowskiego⁶¹). Péter Halász zauważył w *Kwartecie* symetryczną strukturę (druga i piąta część o ostinatowym charakterze) oraz szeregi dwunastodźwiękowe w drugiej, trzeciej i piątej części. Badacz ten zwrócił uwagę na konstrukcję serii typową dla późnego Weberna – seria jest wewnętrznie podzielona na małe, chromatyczne komórki dźwiękowe „o zróżnicowanym typie ruchu i barwy”⁶². *Kwartet smyczkowy* op. 1 został prawykonany 24 kwietnia 1961 roku w Budapeszcie, podczas jubileuszu 25-lecia działalności pedagogicznej Ferencza Farkasa. Dzięki pomocy Ligetiego dzieło zakwalifikowano do wykonania podczas Letnich Kursów Nowej Muzyki w Darmstadt. Szansa na międzynarodowy debiut Kurtága przepadła, bowiem władze komunistyczne tuż po premierze utworu zakazały jego publikacji. W ten sposób próbowano „chronić” kompozytora przed, jak sam ironicznie ocenił, „negatywnym wpływem Zachodu”⁶³.

⁵⁸ „Even Webern did not influence me through listening but through study, the «interrogation» of small details”. Ibidem, s. 5.

⁵⁹ „I began to copy Webern’s scores and to study Jelinek’s *Anleitung zur Zwölftonkomposition*. I noticed row charts for everything I copied and I marked row processes”. U. Dibelius, *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, Salzburg 1993, s. 90.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 114.

⁶² „The discerned part of *String Quartet* shows a characteristic Kurtágian concept of handling 12-note aggregates. Splitting up of the whole set and assignation of its generally chromatic cells to different types of motion and timbre are phenomena which can be considered as substantial elements of Kurtág’s style in this period, and to some extent up till now. This technique, applied on 12-note aggregates, doubtless has close similarities with late Webern, with the exception that Webernian segmentations always originate from a clear-cut 12-note row”. P. Halász, *On Kurtág’s Dodecaphony*, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 2002, t. 43, nr 3–4, s. 236–237.

⁶³ B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 59–60.

a Marianne Stein
QUARTETTO PER ARCHI

I.

KURTÁG György Op. 1

Poco agitato $\text{♩} = 100-96$

Z. 4481
a

Przykład 2. G. Kurtág, *Kwartet smyczkowy* op. 1, część I, t. 1–7. © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

4. TAŃCE ŚMIERCI. POWIEDZENIA PÉTERA BORNEMISZY OP. 7 (1963–1968); CZTERY PIEŚNI DO WIERSZY JÁNOSA PILINSZKYEGO OP. 11 (1973–1977)

W następstwie premiery *Kwartetu smyczkowego* op. 1 i jego blokady przez komunistyczne władze trzydziestoletni kompozytor został wezwany do odbycia „zaległej” dwumiesięcznej służby wojskowej⁶⁴. Po jej zaliczeniu podjął pracę korepetytora solistów Narodowego Biura Koncertowego przy Filharmonii Narodowej w Budapeszcie (1960–1968), jednak stabilizację finansową osiągnął dopiero w 1967 roku, gdy otrzymał

⁶⁴ B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 59–60.

posadę wykładowcy fortepianu i kameralistyki w swej Alma Mater⁶⁵. Do jego zadań należało przygotowanie zróżnicowanego repertuaru, od koncertów instrumentalnych po operowe arie. Szczególnie ważny okazał się kontakt z muzyką wokalną. Po raz pierwszy od czasów socrealistycznej *Kantaty koreańskiej* Kurtág powrócił do głosu i skomponował swój pierwszy opusowany utwór wokalnie-instrumentalny.

Mowa o *Powiedzeniach Pétera Bornemiszy* [*Bornemissza Péter mondásai*], koncercie na sopran i fortepian op. 7 (1963–1968). Tytuł utworu odwołuje się do renesansowego kaznodziei, luterańskiego biskupa i pisarza Pétera Bornemiszy (1535–1584), twórcy tzw. *Węgierskiej Elektry*⁶⁶ oraz wydanych w pięciu tomach, obrazoburczych „Kazań”. Kompozytor umuzycznił ich fragmenty w kolejnych czterech częściach utworu zatytułowanych: *Vallomás* [Wyznanie], *Bűn* [Grzech], *Halál* [Śmierć] i *Tavaszi* [Wiosna]. Jednocześnie utwór podzielony jest wewnętrznie na dwadzieścia cztery epizody. 40-minutowa kompozycja jest pierwszą próbą zawarcia fragmentarycznej narracji w większej formie dramatycznej (*Powiedzenia* to najdłuższy utwór Kurtága sprzed cyklu *Kafka-Fragmente* na sopran i skrzypce op. 24, z 1987 roku). Określenie utworu mianem „koncertu” wprowadza podwójny kontekst. Po pierwsze, jest to odwołanie do ekstremalnej wirtuozerii, bowiem Kurtág dociera tu do granic możliwości wykonawczych. Nieustanne skoki interwałowe sopranu nierzadko sięgają dwóch oktaw, a partia fortepianu, inspirowana *Klavierstücke* Stockhausena, zapisana jest nawet na sześciu (!) pięcioliniach⁶⁷.

⁶⁵ Ibidem, s. 116. Warto zauważyć, że Kurtág, podobnie jak nigdyś Bartók (i Lutosławski), odmawia nauczania kompozycji.

⁶⁶ *Węgierska Elektra* [*Magyar Elektra*] (1558) – pierwszy dramat w języku węgierskim, luźno oparty na tragedii Sofoklesa, powstała ok. 30 lat przed pierwszymi sztukami Szekspira. Kurtág podejmował pracę nad dziełem scenicznym do jej tekstu, kilkakrotnie ją porzucając. W istocie *Powiedzenia Pétera Bornemiszy* op. 7 powstały w miejsce porzuconej opery. I. Balázs, *Portrait d'un compositeur vu par une cantatrice. Entretien avec Adrienne Csengery*, [w:] György Kurtág: *entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, red. Ph. Albèra, Geneva 1995, s. 50–51.

⁶⁷ Do największych problemów wykonawczych *Powiedzeń* należy realizacja rytmu. Wiele fragmentów utworu funkcjonuje bez metrum i kreski taktowej. W synchronizacji obu partii mają pomóc sporadyczne, przerywane linie. *Powiedzenia* stanowią jeden z pierwszych przykładów zastosowania orientacyjnej formy zapisu rytmicznego w twórczości Kurtága. R. Beckles Willson sugeruje, że złożoność rytmiczna może być przejawem inspiracji rytmami bułgarskimi stosowanymi przez Bartóka i rytmami addytywnymi Oliviera Messiaena. R. Beckles Willson, *Bulgarian Rhythm and Its*

Tytułowe „concerto” jest także nawiązaniem do barokowych *Kleine geistliche Konzerte* (1636–39) Heinricha Schütza, czyli utworów przeznaczonych na różne głosy solowe z towarzyszeniem instrumentu harmonicznego⁶⁸. Przejawem tej inspiracji mogą być fortepianowe interludia, w kompozycji nazywane sinfoniami (jednak brak tu jakiegokolwiek stylizacji – *Powiedzenia* są kolejnym dziełem serialnym). Wśród innych muzycznych inspiracji tego dzieła należy wymienić *Tren ofiarom Hiroszimy* (1961) Krzysztofa Pendereckiego⁶⁹. W 1998 roku Kurtág wspominał, że przygotowując się do komponowania *Powiedzeń*, intensywnie analizował *Missa solemnis*, sonaty i ostatnie kwartety smyczkowe Beethovena⁷⁰. Idąc tym tropem, Anna Dalos połączyła cykliczność *Powiedzeń* z klasyczną formą czteroczęściową – ze scherzem w miejscu części drugiej i liryczną częścią trzecią.

Wybrane i zestawione przez kompozytora teksty *Powiedzeń* traktują o sprawach ostatecznych – życiu, śmierci, upadku oraz zbawieniu człowieka. „Wyznanie” to swoisty prolog, osobista wypowiedź Bornemiszy i wyraz cierpienia towarzyszących mu podczas spisywania swych duchowych widzeń. Narrator bezskutecznie prosi Boga, by zdjął z niego brzemię powierzonego zadania. Część druga („Grzech”) ma charakter demonicznego scherza. Zawiera obsceniczne wizje okrutnych kar stosowanych wobec potępionych, m.in. diabelskiego gotowania ludzkich kikutów wydziałających woń zgnilizny i łajna (złowieszczą atmosferę oddaje tu muzyka całkowicie dysonansowa, wykorzystująca klastery). „Śmierć” stanowi punkt kulminacyjny cyklu – opowiadając o rytuale pogrzebowym, jest medytacją nad kruchością ludzkiego istnienia („bo śmierć jest jak sieć, która łapie ptaki, chwytą i usidla, nie oszczędzi cię. Jesteśmy kwiatami,

Disembodiment in 'The Sayings of Peter Bornemissza' op. 7, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 2002, t. 43, nr 3–4, s. 280.

⁶⁸ Anna Dalos wskazuje wprost na jego kantatę *Eile, mich, Gott, zu erretten* SWV 282 [Pospiesz się Boże, aby mnie ocalić]. A. Dalos, *György Kurtág's Hungarian Identity and The Sayings of Péter Bornemissza*, „Studia Musicologica” 2013, t. 54, nr 3, s. 320.

⁶⁹ Bezpośrednią „odpowiedzią” na *Tren ofiarom Hiroszimy* Pendereckiego jest trzecia część utworu pt. *Śmierć*. B.A. Varga, György Kurtág: *Three Interviews...*, op. cit., s. 5.

⁷⁰ F. Spangemacher, *Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel zu sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág*, „Neue Zürcher Zeitung” 1998, nr 6, s. 65.

wątlymi kwiatami⁷¹). Infernalną narrację przełamuje finałowa część „Wiosna”. W opisach budzącej się do życia przyrody Kurtág konotuje symbol odrodzenia i nadziei na ludzkie zbawienie. Jak słusznie zauważa Stephen Walsh, w najogólniejszym kształcie koncepcja utworu może przywoływać skojarzenia z mitem o Persefonie⁷².

Podobnie jak w *Kantacie koreańskiej* i *Kwartecie smyczkowym* op. 1, akcja *Powiedzeń* wiedzie od „ciemności” do „jasności”, co w narracji muzycznej wyrażone zostało symboliczną opozycją dysonansu i konsonansu⁷³. Tę dychotomię zauważa Margaret McLay i określa w kategoriach „ziemistej szorstkości” i „ekstremalnie lirycznego piękna⁷⁴”. Jednocześnie dzieło Kurtága stanowi pierwsze bezpośrednie odwołanie do eschatologii chrześcijańskiej. Być może należałoby je odczytywać w kontekście autobiograficznym, jako kolejne stadium zmagania z doświadczeniem śmierci, a także własnymi słabościami.

Dostrzegając etyczny wymiar dzieła, należy rozpatrywać je również w szerszym kontekście. Punktem odniesienia niech będzie tu kantata *Psalmus Hungaricus* (1923) Zoltána Kodálya. Jako jedna z ważniejszych kompozycji muzyki węgierskiej XX wieku⁷⁵, podobnie jak *Powiedzenia*, powstała do fragmentów XVI-wiecznej literatury religijnej (w przypadku Kodálya do starowęgierskiej parafrazy fragmentu „Usłysz głos mego wołania” z Psalmu 55). György Kroó porównał recepcję obu utworów: podczas gdy *Psalmus Hungaricus* momentalnie odczytano jako lament nad

tragicznym rozbiorem kraju, *Powiedzenia* interpretowano jako akt moralizatorski wobec polityki Já-nosa Kádára i „nieodkupionego grzechu” rewolucji 1956 roku⁷⁶. Napominający wydzwięk dzieła dostrzegł również János Breuer, który stwierdził, że „to muzyka tak brutalnie prawdomówna, jak Péter Bornemisza, gniewny kaznodzieja z XVI wieku, który bezlitośnie konfrontował swoich współczesnych ze wszystkim, co uważał za prawdę⁷⁷”.

Bez wątpienia utwory obu Węgrów charakteryzuje pouczający ton. Sięgając po archaiczne teksty Bornemiszy, Kurtág, podobnie jak Kodály, próbuje dotrzeć do najgłębszych warstw węgierskiej tożsamości. Umuzyczniając tekst współczesnymi środkami, kreuje muzyczny „komunikat”, który prócz wymiaru osobistego może być nośnikiem przesłania dla „wtajemniczonych”. Nie dziwi więc, że w Budapeszcie przyjęto *Powiedzenia* z ogromnym entuzjazmem (komunikat odczytano), a wykonanie w 1968 roku w Darmstadt okazało się porażką, na tyle wielką, by ów międzynarodowy debiut uznać za falstart⁷⁸. Co oczywiste, do klęski utworu istotnie przyczynił się niezrozumiały, stary język węgierski. Ponadto oceniono kompozycję jako „niewystarczająco nowoczesną⁷⁹” (dziś brzmi to kuriozalnie, choćby z powodu oceny wyłącznie materiału dźwiękowego). Mnogość odniesień i kontekstów szybko stała się kolejnym znakiem rozpoznawczym twórczości Kurtága. W sposób szczególny widać to w dziełach wokalnie-instrumentalnych, bowiem aluzje i symbole możemy odczytywać na poziomie muzycznej interpretacji kluczowych słów.

W *Powiedzeniach* dostrzeżemy opozycję słowa „Diabeł” [Ördög] i „Bóg” [Isten]. Z siłami piekielnymi Węgier konotuje interwał septymy wielkiej, szczególnie

⁷¹ „For Death is like a net that catcheth birds, taketh and snareth, spareth thee not. Flowers we are, frail flowers”. G. Kurtág, *Bornemisza Péter mondásai*, partytura, Budapest Z. 6830, tłumaczenie własne.

⁷² S. Walsh, *György Kurtág: An Outline Study (I)*, „Tempo” 1982, nr 140, s. 17.

⁷³ Podczas pracy nad utworem Kurtág studiował muzykę Bartóka przez pryzmat teorii Ernő Lendvaia. Jak wskazuje Willson, opisując pryncypia dodekafonii Lendvai przywoływał jej diabelską symbolikę wyłożoną w *Doktorze Faustusie* Thomasa Manna (R. Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music...*, op. cit.). Dychotomię pomiędzy diatoniką i chromatyką, będącą źródłem potencjalnej hermeneutycznej wykładni, dostrzegła także Dalos, zob. A. Dalos, op. cit., s. 322.

⁷⁴ „Bornemisza’s style which ranges from the extremes of lyrical beauty to earthy coarseness”. M. McLay, *Kurtág’s ‘Bornemisza’ Concerto*, „The Musical Times” 1988, nr 129, s. 580.

⁷⁵ Kantata *Psalmus Hungaricus* na tenor, chór i orkiestrę Zoltána Kodálya powstała z okazji 50. rocznicy połączenia miast Budy, Pestu i Óbudy. Prawykonano ją 19 listopada 1923 roku na jednym koncercie razem z *Suitą taneczną* Sz. 77 Bartóka oraz *Węgierską uwerturą festiwalową* op. 31 Ernő Dohnányiego.

⁷⁶ G. Kroó, *Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai* op. 7, za: A. Dalos, op. cit., s. 320.

⁷⁷ „It is a music as brutally truthful, as Péter Bornemisza, the irate preacher of the 16th century who confronted his contemporaries rudely with everything he believed to be the truth”. J. Breuer, *Űj magyar muzsika*, za: A. Dalos, op. cit., s. 322.

⁷⁸ A.E. Williams, *Kurtág, Modernity, Modernisms*, „Contemporary Music Review” 2001, t. 20, nr 2–3, s. 51. Porażkę *Powiedzeń* Węgier przyplacił kolejnym paraliżem twórczym, który przełamał dopiero w 1973 roku cyklem *Játékok* [Gry] na fortepian, serią miniatur powstających w formule *work in progress* do dnia dzisiejszego. Muzyka Kurtága pojawiła się na darmstadzkim festiwalu dopiero po trzydziestu latach od premiery *Powiedzeń* – w 1998 (oraz 2008) roku.

⁷⁹ „Kurtág’s music was now, irretrievably, no longer «modern» enough”. Ibidem.

w charakterystycznej, czterodźwiękowej formule, nazywanej przez niego „wizytówką diabła”⁸⁰. Kompozytor wywiódł ją z trzeciej części fortepianowych *Wariacji* op. 27 (1936) Antona Weberna⁸¹ (zob. przykład 3 i 4). Muzyczną reprezentacją Boga jest z kolei kwinta, traktowana jako „symbol czystości”⁸² (zob. przykład 5). Co ważne, na planie ogólnym kompozycji dostrzec można opozycję chromatyki serii dodekafonicznych części I–III i diatoniki części IV. Wśród sposobów muzycznego obrazowania słów (*word painting*), będących odmianą współczesnych madrygalizmów, dostrzeżemy glissandowe klasterki fortepianu ilustrujące snujące się „mgły”⁸³ oraz mikropolifoniczne wiązki melodyczne „okalające” dźwięki centralne, gdy mowa o zawijaniu ciała zmarłego w płótno (zob. przykład 6). Wśród wielu przykładów odnajdziemy również jeszcze bardziej wkraczające w sferę *Augenmusik* – jak początek *Powiedzeń*, w którym Dalos widzi obraz stukania piórem o papier podczas pracy renesansowego skryby, a rytmika motywu może przywołać na myśl komunikat alfabetu Morse’a⁸⁴ (zob. przykład 7). Analizując *Powiedzenia* można odnieść wrażenie, że węgierski kompozytor pełni wobec tekstu rolę służebną. Świadczą o tym tytuły jego dzieł, w których niemal za każdym razem pojawia się nazwisko autora tekstu (prócz *Bornemisz* np. *Kafka-Fragmente* op. 24 i *Samuel Beckett: What is the Word* op. 30 ze znaczącym podtytułem: „Samuel Beckett wysła wiadomość poprzez Ildikó Monyók w tłumaczeniu Istvána Siklósa”⁸⁵). Za pomocą muzyki Kurtág zdaje się występować w roli medium, przekaznika sensów, jednak wybierane teksty zawsze poddaje swej własnej interpretacji, akceptując bądź kontestując ich znaczenie.



Przykład 3. A. Webern, *Wariacje na fortepian* op. 27, cz. III, t. 40. © Copyright by Universal Edition.

⁸⁰ „Devil’s card”, *ibidem*, s. 68.

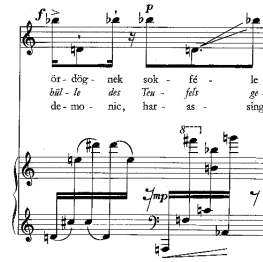
⁸¹ *Ibidem*.

⁸² „Symbol of purity”, *ibidem*, s. 69.

⁸³ M. McLay, *op. cit.*, s. 583.

⁸⁴ A. Dalos, *op. cit.*, s. 326–327.

⁸⁵ „Samuel Beckett sends word through Ildikó Monyók in the translation by István Siklósa”. G. Kurtág, *Samuel Beckett: What Is the Word* op. 30b, partytura, Budapest 1993.



Przykład 4. G. Kurtág, *Bornemissza Péter mondásai* op. 7, część I „Wyznanie”. © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.



Przykład 5. G. Kurtág, *Bornemissza Péter mondásai* op. 7, część II „Grzech”. © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.



Przykład 6. G. Kurtág, *Bornemissza Péter mondásai* op. 7, część III. © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.



Przykład 7. G. Kurtág, *Bornemissza Péter mondásai* op. 7, część I „Wyznanie”. © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

Jako pierwszy opusowany utwór wokally-instrumentalny, *Powiedzenia* op. 7 stanowią istotny punkt odniesienia dla całego dorobku węgierskiego kompozytora. Za pośrednictwem tekstów Pétera Bornemiszego po raz pierwszy w formie semantycznej odsłania uniwersum swych idei, kwestii śmierci, moralności, grzechu, doczesnych zmagani naznaczonych porażką, cierpieniem i ludzką słabością. *Powiedzenia* to zarazem inicjacja Kurtága w świecie poezji węgierskiej, literatury znanej mu od przeszło dwudziestu lat, lecz nie podejmowanej jeszcze we własnej twórczości⁸⁶. Wkrótce potem powstały dzieła wokally-instrumentalne do tekstów m.in. Pála Gulyása (*Pamięci zimowego zmierniczu* na sopran, skrzypce i cymbały op. 8, 1969), Istvána Bálinta (*Cztery kaprysy* na sopran i orkiestrę kameralną op. 9, 1969–1970) i Dezső Tandoriego (*S.K. Hałas Pamięci* na sopran i skrzypce op. 12, 1974–1975). Pośród nich na plan pierwszy wysuwa się muzyka inspirowana poezją bliskiego przyjaciela Kurtága, Jánoša Pilinszkyego⁸⁷ (1921–1981).

Ten węgierski poeta zaliczany jest, obok Paula Celana i Tadeusza Różewicza, do najwybitniejszych XX-wiecznych poetów „po zagładzie”⁸⁸. Jego twórczość, lapidarną w formie i esencjonalną w przekazie, określano często mianem „poezji milczenia”⁸⁹. W orbicie zainteresowań autora *Apokryfu* znajdowała się wyłącznie „istota rzeczy”. Jak zauważa Jerzy Snoppek, „przywoływał [on] niekiedy zdanie Rilkego, że fakty odgradzają nas od rzeczywistości”⁹⁰, która „pod materialną skorupą [ma] wymiar duchowy i charakter metafizyczny”⁹¹. Jednocześnie – kontynuuje Snoppek – Pilinszky „nie zdiera skorupy, tylko ją obmacuje i prześwieta”⁹².

Nieusuwalny niepokój egzystencjalny oraz ideowe pokrewieństwo twórczości Kurtága i Pilinszkyego

znalazły odbicie w *Czterech pieśniach do wierszy Jánoša Pilinszkyego* na baryton lub bas i orkiestrę kameralną op. 11 (1973–1977). Jak mówił kompozytor, kolejne pieśni – *Alkohol*, *Dostojewski*, *Hölderlin* i *Bicie [Verés]* – stanowią „cztery stacje bólu [Leiden], a dokładniej cztery stacje cierpienia [Erleiden]”⁹³. Trzy pieśni funkcjonują jak małe sceny i przedstawiają pijaka tracącego kontakt z rzeczywistością (I), niedoszlą egzekucję autora *Zbrodni i kary* (II) oraz portret obłąkanego Hölderlina (III). W finale, dopisanym później⁹⁴, podmiot liryczny wiersza pozostaje obojętny, nic nie słyszy i nie czuje, mimo że spadają na niego „krwawe ciosy” (IV).

5. W KRĘGU POEZJI ROSYJSKIEJ. PRZESŁANIA UMARŁEJ PANNY R. W. TRUSOWOJ OP. 17 (1976–1980)

Kurtąg i Pilinszky dzielili szereg fascynacji literackich, spośród których miejsce szczególne zajmował Fiodor Dostojewski. W twórczości autora *Biednych ludzi* obaj widzieli to, co zajmowało ich samych – wyraz dylematów ludzkiej egzystencji, m.in. kwestii moralnych, dobra i zła oraz nierozstrzygalnego problemu śmierci i nieśmiertelności. O zachwycie Kurtága nad pisarstwem Dostojewskiego świadczy fakt, że rozważał o niej w kategoriach potencjalnej osnowy dla opery. W latach siedemdziesiątych uwagę Kurtága przykuła również muzyka rosyjska, m.in. Modesta Musorgskiego (*Borys Godunow*), Edisona Denisowa (*Lamentacje* na sopran, fortepian i perkusję z 1966 roku⁹⁵) oraz Alfreda Sznittkego (obaj dzielili zamiłowanie do walca⁹⁶). Interesujący pozostaje stosunek Kurtága do Dymitra Szostakowicza. Początkowo niechętny, z perspektywy czasu docenił jego wybrane utwory, za bliskie uznając m.in. *Pieśni kapitana Lebiadkina*⁹⁷ na bas i fortepian

⁸⁶ Nie licząc utworów nieopusowanych z okresu socrealistycznego.

⁸⁷ Oprócz pieśni, poezja Pilinszkyego posłużyła jako poetycki program utworów instrumentalnych, m.in. *János Pilinszky: Gérard de Nerval na wiolonczelę lub fagot* (1984), *Szálkák [Drzazgi]* (1962–1973) op. 6c na cymbały solo. Wyjątkowym hołdem złożonym poecie jest *Keringő [Walc]* (1975) na dwa fortepiany i recytację Pilinszkyego. Po śmierci poety utwór w oryginalnym kształcie został wycofany z katalogu kompozytora.

⁸⁸ J. Snoppek, *Słowo o Jánošu Pilinszkyem*, [w:] *János Pilinszky, Apokryf*, Sejny 1999, s. 7.

⁸⁹ *Ibidem.*, s. 5–6.

⁹⁰ *Ibidem.*

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem.*

⁹³ „Les quatre poèmes signifient pour moi quatre stations de la douleur (des Leidens), ou plus exactement de la souffrance (des Erleidens)”. G. Kurtág, *Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky*, [w:] *György Kurtág: entretiens...*, op. cit., s. 27.

⁹⁴ Pierwotna wersja cyklu zawierała trzy pieśni na głos i fortepian i w tej postaci została opublikowana jako op. 11a.

⁹⁵ A. Dalos, *How to Become a Soviet Composer? György Kurtág's Experiment with a New Cultural Identity (1976–1986)*, „European Journal of Musicology” 2016, t. 15, s. 115.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 117.

⁹⁷ B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 76.

op. 146 do tekstu z *Biesów* Dostojewskiego (1974). Jednak, jak mówił, w tamtym czasie „Szostakowicz był tym, przeciwko któremu można było protestować”⁹⁸. Autora *Pieśni o lasach* utożsamiano na Węgrzech jednoznacznie z opresyjną władzą radziecką, zwłaszcza po jego wstąpieniu do partii w 1960 roku.

Nie dziwi więc, że ówczesne zainteresowanie Kurtága językiem rosyjskim stało się obiektem żartów w budapeszteńskim środowisku muzycznym⁹⁹. Sięgnięcie po język okupanta odebrano niemal jako akt polityczny, sprzeczny z przesłaniem *Powiedzeń*. Jego domniemaną przemianę porównywano z postawą Luigię Nono, którego muzyka od dawna głosiła ideały komunizmu i była propagowana na Węgrzech¹⁰⁰. Jednak, jak trafnie zauważa Dalos, podczas gdy twórca *Il canto sospeso* „walczy o socjalistyczny zwrot w społeczeństwie kapitalistycznym”, pozbawiony złudzeń Kurtág „konfrontuje się z codzienną rzeczywistością socjalizmu”¹⁰¹.

Co zatem, prócz Dostojewskiego, stało za potrzebą zgłębienia nowego języka? Jak Kurtág mówił, „gdy [pogrążył] się w świecie myśli literatury rosyjskiej, język rosyjski stopniowo stał się dla [niego] tajemnym królestwem doświadczeń”¹⁰² oraz „niemal świętym językiem, jak łacina dla Strawińskiego”¹⁰³. Być może dlatego w rosyjskich partyturach Kurtága brakuje transliteracji, a dodane tłumaczenia, choć rzetelne, jedynie poglądowo odzwierciedlają ich charakter¹⁰⁴. Utwory te, jak zresztą pozostałe kompozycje wokalo-instrumentalne Kurtága, należy wykonywać wyłącznie w oryginale. Śpiewanie ich możliwe jest więc

tylko przez osoby zaznajomione z cyrylicą. Dany przez kompozytora wymóg jej „odszyfrowania” być może należałoby rozumieć w kategoriach swoistego rytuału, dostępnego jedynie tym, którzy posługują się tą „świętą” mową i ją rozumieją.

W cyrylicy kompozytor dostrzegł aurę odmienności, cechę, która według Richarda Taruskina przylgnęła do całej kultury rosyjskiej i której źródła konotuje m.in. w terytorialnym oderwaniu Rosji od Starego Kontynentu oraz opóźnionym względem niego rozwoju¹⁰⁵. Jednak Kurtág nie kieruje tych utworów wyłącznie do słuchacza ze Wschodu. Wyciągając wnioski z darmstadzkiej porażki *Powiedzeń*, zamienił język węgierski na rosyjski celowo – i choć z perspektywy Europejczyka to zamiana na język równie peryferyjny, manewr ten pozwolił mu zachować status twórcy osobnego i jednocześnie dokonać istotnej wizerunkowej metamorfozy¹⁰⁶. W tym kontekście Willson nazywa autora *Powiedzeń* „świadomym strategiem”¹⁰⁷, który pragnął choćby częściowo wyzbyć się węgierskiego kontekstu swojej twórczości¹⁰⁸, by wpisać się w o wiele bliższy i bardziej atrakcyjny dla zachodniego słuchacza mit „zakazanego” kompozytora radzieckiego. W istocie Kurtág zaistniał na scenie międzynarodowej na początku lat 80. dzięki utworom rosyjskim, w czasie, gdy na fali słynnej „Siódemki Chrennikowa”¹⁰⁹ rozpoznawalna stała się Sofia Gubaidulina

¹⁰⁵ R. Taruskin, *Others: A Mythology and a Demurrer*, [w:] *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton 2000, s. XIV.

¹⁰⁶ J. Galieva-Szokolay, *Dirges and Ditties: György Kurtág's Latest Settings of Poetry by Anna Akhmatova*, [w:] *Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress*, red. F. Sallis, R. Elliott, K. DeLong, Waterloo 2011, s. 279.

¹⁰⁷ „Conscious strategist”. R. Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music...*, op. cit., s. 167.

¹⁰⁸ Jednak w żadnym wypadku Kurtág nie wyrzekł się swojej węgierskiej tożsamości. Jednym z najbardziej wyrazistych elementów jego muzyki wciąż pozostaje brzmienie cymbałów węgierskich (wykorzystywanych również w utworach do tekstów rosyjskich).

¹⁰⁹ „Siódemka Chrennikowa” – grupa kompozytorów rosyjskich poddanych publicznej krytyce przez Tichona Chrennikowa, przewodniczącego Związku Kompozytorów Radzieckich w 1979 roku. Powodem nagonki był udział twórców w zagranicznych festiwalach muzycznych bez zgody władz związkowych. W efekcie nagonki ograniczono wykonania ich utworów i zakazano publikacji. W grupie znaleźli się Dmitri Smirnow (1948–2020), Elena Firsowa (*1950), Aleksander Knaifel (*1943), Wiktor Suslin (1942–2012), Wiaczesław Artiomow (*1940), Edison Denisow (1929–1996) i Sofia Gubaidulina (*1931).

⁹⁸ „Shostakovich was someone to go on strike against”. Ibidem.

⁹⁹ S. Walsh, *György Kurtág: An Outline Study II*, „Tempo” 1982, nr 142, s. 14. O tym, że przylgnęła doń łatka kompozytora radzieckiego, świadczy późniejszy ironiczny komentarz Ligetiego na temat jego *Koncertu podwójnego* op. 27 nr 2 (1989–1990). W jego opinii to „najlepsza muzyka radziecka” („it is the best soviet music”). Ibidem, s. 50.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 75.

¹⁰¹ „Kurtág's oeuvre can be compared to Luigi Nono's music, but while Nono fights for the social breakthrough in a capitalist society, Kurtág is confronted with the reality of everyday socialism”. A. Dalos, *How to Become a Soviet Composer?...*, op. cit., s. 114.

¹⁰² „As I immersed myself in the world of thought of Russian literature, so Russian gradually became for me a secret kingdom of experience”. U. Dibelius, *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, Salzburg 1993, s. 86.

¹⁰³ „Almost a sacred language, like Latin for Stravinsky”. Ibidem.

¹⁰⁴ O braku transliteracji w partyturach Kurtága zob. S. Walsh, *Kurtág's Russian Settings: The Word Made Flesh*, „Contemporary Music Review” 2001, t. 20, nr 2–3, s. 80.

i Edison Denisow, a wskutek przemiany stylistycznej międzynarodowy rozgłos zyskał Arvo Pärt.

*Przesłania umarłej panny R.W. Trusowej*¹¹⁰ na sopran i zespół kameralny op. 17 (1976–1980) powstały do miniaturowych wierszy Anny Dalos. Kompozycja zamówiona przez Pierre'a Bouleza dla zespołu Ensemble Intercontemporain okazała się wielkim sukcesem Kurtága i początkiem jego międzynarodowej kariery. Jej pierwotny tytuł *Frauenleben und -schicksal* [Życie i los kobiety] odnosił się do Schumannowskiego cyklu *Frauenliebe und -Leben* op. 42¹¹¹ [Miłość i życie kobiety]. Nawiązaniem do romantycznego arcydzieła Kurtąg chciał wyeksponować główny temat utworu i, prawdopodobnie, podjąć polemikę z wizją kobiety przedstawioną w tekstach Adelberta von Chamisso¹¹². Ostatecznie, w hołdzie poetce wykorzystał jej panięskie nazwisko Trusowa [Трусова]. Wrażliwy na etymologię słów twórca dostrzegł w nim słowo „trus” [tchórz, mpyc] i jednocześnie staroruskie „trusit” [trząść, mpycum], określenia, które trafnie opisywały jego stan mentalny podczas pracy nad utworem¹¹³.

Wiersze Dalos, inspirowane formą haiku, zwróciły uwagę Węgra nie tylko swą miniaturowością, lecz także rezonującą w nich treścią. Poetka opisuje doświadczenie pustki, frustracji i rozczarowania życiem, ukazując je jako pasmo nieustannych porażek i nieszczęść. Kurtąg wybrał dwadzieścia jeden poematów, które ułożył w formę trzyczęściowego monodramu, każdej z części nadając tytuł: „Samotność” [Одиночество], „Trochę erotycznie” [Немного эротическое] oraz „Gorzkie doświadczenie – rozkosz i smutek” [Горький опыт – сладость и горе]. Paradoikalność ludzkiego doświadczenia oddaje już pierwsza miniatura („W przestrzeni sześciu na cztery metry / Z ciśnieniem 6000 atmosfer samotności / W temperaturze 400000 stopni niespełnionych pragnień / Człowiek zamarza”¹¹⁴). Kontrastująca część druga

pełni rolę scherza i jest trywialnym spojrzeniem na akt miłosny. Wizję zbliżenia jako kreacji nowego życia sprowadził Kurtąg do zwykłej wulgarności, odsłaniając banał egzystencji już u jej początków. Punkt kulminacyjny II części znajduje się w trzeciej miniaturze, jedynym solowym fragmencie sopranu („Dlaczego nie powinnam / kwiczeć jak świnia / gdy wszyscy dookoła pochrzakują?”¹¹⁵). Bohaterkę swojego dzieła kompozytor określił jako „fikcyjną, wyemancypowaną młodą kobietę przelomu wieków, która pozwala sobą zawiadnąć i pokiereszować tą emancypacją”¹¹⁶. W tej perspektywie uderzająco brzmi jego komentarz: „Pani Bovary (Panna Trousova) to ja”¹¹⁷. Parafraza słynnego zdania Gustawa Flauberta i przywołanie jego powieści *Madame Bovary* (1856) akcentuje zepsucie i moralną degradację jako jeden z głównych tematów cyklu¹¹⁸. Ta autobiograficzna uwaga ukazuje również pokrewieństwo *Powiedzeń Bornemiszy* op. 7 z *Przesłaniami Trusowej* op. 17 – dzieł, w których temat ludzkiego upadku i potencjalnych możliwości zbawienia ujawnia istotę dylematów twórcy.

3

Почему мне не визжать свинойей...

Przykład 8. G. Kurtąg, *Przesłania umarłej panny R.W. Trusowej* na sopran i zespół kameralny op. 17, część II, miniatura 3 „Dlaczego nie powinnam kwiczeć jak świnia”. © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

Prócz wierszy Dalos, w utworze odnajdziemy strofy Anny Achmatowej i Aleksandra Błoka. Wykorzystując

существлённым желаньям/мёрзнет человек?. G. Kurtąg, *Послания покойной Р.В. Трусовой* op. 17 na sopran i zespół kameralny, partytura, Budapest, Z. 12 021.

¹¹⁵ „Почему / мне не визжать свинойей / когда кругом все хрюкают?”. Ibidem.

¹¹⁶ „A fictitious emancipated young woman of the turn of the century, who allows herself to be taken over and scarred by this emancipation?”. U. Dibelius, op. cit., s. 86.

¹¹⁷ „Madame Bovary (Mlle. Trussova) c'est moi?”. Ibidem.

¹¹⁸ S. Walsh, *Kurtąg's Russian Settings...*, op. cit., s. 76.

¹¹⁰ Tytuł oryginalny – *Послания покойной Р.В. Трусовой*, spotykany najczęściej w angielskim tłumaczeniu jako *Messages of the Late Miss R. V. Trousova*.

¹¹¹ S. Walsh, *Kurtąg's Russian Settings...*, op. cit., s. 76.

¹¹² Ibidem.

¹¹³ D. Lentsner, *A Composers Literary Indulgences? Epigraphs in Kurtąg's Russian Works*, „Slavic and East European Journal” 2018, t. 62, s. 146, przypis 10.

¹¹⁴ „В пространстве площадью 6×4 метра / С давлением 6 000 атмосфер одиночества, / С температурой 400 000 градусов по нео-

je jako motta kolejnych części, kompozytor kreuje sieć kontekstów i powiązań (z powodu dodawania obfitej ilości didaskaliów i inskrypcji przyłgnął do Kurtága przydomek „rzeźbiarz notatek”¹¹⁹). Twórczość poetów (głównie) „Srebrnego Wieku” wybrzmiała najszerzej w *Pieśniach zadumy i rozpacz* op. 18 na chór i instrumenty do słów Michaiła Lermontowa, Aleksandra Błoka, Sergieja Jesienina, Osipa Mandelsztama, Mariny Cwietajewej i Anny Achmatowej (1980–1994). Jak sugeruje Julia Galieva-Szokolay, zwracając się ku twórczości dwudziestowiecznych rosyjskich poetów–dysydentów, kompozytor świadomie podjął mit poety jako sumienia narodu¹²⁰. Zwłaszcza Achmatowa, która przeżyła czasy absolutyzmu carskiego, rewolucji bolszewickiej i stalinizmu, stała się symbolem artysty nieugiętego wobec opresyjnego systemu. Kurtág poświęcił jej osobny cykl *4 pieśni* na sopran i orkiestrę op. 41 (1997–2008), wykorzystując cztery wiersze napisane w hołdzie Puszkiniowi (I), Błokowi (II, III) i Mandelsztamowi (IV).

Przeglądając się w poezji rosyjskiej pierwszej połowy XX wieku, Kurtág ukazał swój ideał artysty funkcjonującego pomimo przeciwności losu, w poczuciu misji, samotnego, lecz powołanego do tworzenia w imię dobra ogółu. Taka perspektywa może przywołać na myśl postać Jurodiwego¹²¹. W dawnej tradycji rosyjskiej Jurodiwyj [*юродивый*] to tzw. „szaleniec Chrystusowy”: święty odmieniec, nędzarz i włóczęga. Prowadził on samotny, skrajnie ascetyczny tryb życia, głodząc się i umartwiając. Prześladowany przez demony, zwykle chodził związany łańcuchami, w podartych ubraniach, a nawet nago, bez względu na porę roku. Osoby obdarzone darem jurodstwa sprawiały wrażenie opętanych. Lud traktował je z trwogą, jednak ze względu na mityczną zdolność kontaktu z Bogiem, prorocze przepowiednie i cuda, jakich miały dokonywać, były nietykalną, stosunkowo uprzywilejowaną częścią społeczeństwa. Swym postępowaniem Jurodiwi nawoływali do nawrócenia i prawdy, zrzucając fałszywe maski despotycznej władzy carskiej. Interesujący był sposób komunikacji tych osobliwych mędrców – zwykle posługiwali się niezrozumiałą

mową, np. żalonym zawodzeniem na monosylabie „aaa...” lub za pośrednictwem tajemniczych, nieznanymi słów. Czasem wypowiadali krótkie zdania w formie aforyzmów, przypowieści lub intrygujących zagadek, najczęściej jednak milczeli, zastępując słowa pantomimicznym gestem wywołującym grozę¹²².

Archetyp „świętego głupca” objawił się już w dziełach Aleksandra Puszkina, jednak najdobitniej ukazał się w charakterystyce wybranych postaci literackich Dostojewskiego (np. księcia Myszkina z *Idioty* i ojca Zosimy z *Braci Karamazow*). Przez wzgląd na świątobliwe usposobienie oraz etyczny wymiar twórczości, z Jurodiwymi zaczęto utożsamiać wielkich rosyjskich twórców, prócz Dostojewskiego m.in. Lwa Tołstoja, Borysa Pasternaka, Aleksandra Sołżenicyna, Andrieja Tarkowskiego, a na gruncie muzycznym Musorgskiego, Szostakowicza i Galinę Ustwolską¹²³. Zachwył Kurtága nad płomiennymi kazaniami Savonaroli, paryska asceza kompozytora, jego samokrytycyzm i długie, artystyczne milczenie, wydźwięk *Kwartetu smyczkowego* op. 1, moralizatorski ton *Powiedzeń Bornemiszy* op. 7 i *Prześlań Trusowej* op. 17, fascynacja *Borysem Godunowem* Musorgskiego¹²⁴, szaleństwem Hölderlina, literaturą Dostojewskiego i poetów „Srebrnego Wieku” – wszystko to przywołuje na myśl skojarzenia z owymi „szaleńcami Chrystusowymi”, którzy poświęcali życie, by nawracać, napominać, moralizować w imię wyższych wartości, Boga bądź Prawdy. Z tego wynika wyjątkowość węgierskiego kompozytora na tle zachodniej muzyki europejskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku. Gestem znaczącym wydaje się jego oddanie muzyce wokalne, zwłaszcza gdy w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych triumfował serializm i sonoryzm, a głos ludzki wykorzystywano głównie w sposób instrumentalny. Jeśli środowisko darmstadtzkie, jak mówił Węgier, cechował pewien

¹²² Więcej na ten temat zob. C. Wodziński, *Święty Idioty. Projekt antropologii apofatyecznej*, Gdańsk 2009.

¹²³ Też o jurodiwości Musorgskiego i Szostakowicza po raz pierwszy przedstawił Solomon Wołkow w książce pt. *Szostakowicz i Stalin*, tłum. M. Putrament, Warszawa 2006. Szczególny przypadek Galiny Ustwolskiej obszernie przedstawiła Polina Bielajewa w artykule pt. *Twórczość Galiny Ustwolskiej w kontekście fenomenu prawosławnej jurodiwości*, <http://glissando.pl/artykuly/tworczosc-galiny-ustwolskiej-w-kontekscie-fenomenu-prawoslawnej-jurodiwosci/> (dostęp: 19.09.2023).

¹²⁴ Kurtág dokonał transkrypcji na dwa fortepiany fragmentów *Borysa Godunowa* Musorgskiego, m.in. „sceny w lesie Kromy”, w której Jurodiwy lamentuje nad tragicznym losem Rosji.

¹¹⁹ „Autrefois, quelqu’un avait fort justement qualifié Kurtág «de sculpteur de notes»”. I. Balázs, op. cit., s. 47.

¹²⁰ J. Galieva-Szokolay, op. cit., s. 282.

¹²¹ Staroruski termin wywodzi się od słowa „urod” [*ypodb*], co znaczy „poroniony płód”.

„rodzaj presji moralnej”¹²⁵, *Przesłania* padły na podatny grunt przemian muzycznych początku lat 80., związanych nie tylko ze wspomnianą już „Siódmką Chrennikowa”, lecz także ze zwrotem estetycznym, określanym mianem „nowego romantyzmu”, uosobianym m.in. przez Wolfganga Rihma.

6. MIĘDZYNARODOWE UZNANIE. KAFKA-FRAGMENTE OP. 24 (1985–1987)

Sukces *Prześlań umarłej panny R. W. Trusowej* op. 17 otworzył Kurtágowi drogę do europejskich sal koncertowych. W latach osiemdziesiątych skomponował szereg dzieł na zamówienie, m.in. ...*quasi una fantasia*...¹²⁶ na fortepian i grupy instrumentów rozproszone w przestrzeni op. 27 nr 1 (1987–1988), *Koncert podwójny*¹²⁷ na fortepian, wiolonczelę i dwa zespoły kameralne rozproszone w przestrzeni op. 27 nr 2 (1989–1990), *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky*¹²⁸ na kwartet smyczkowy op. 28 (1988–1989) oraz *Friedrich Hölderlin: An... (ein Fragment)*¹²⁹ na tenor i fortepian op. 29 (1988–1989). Co ciekawe, niemal wszystkie wymienione zamówienia pochodzą od instytucji niemieckich.

Pośród tych dzieł wyjątkowe miejsce w dorobku Kurtága zajmuje *Kafka-Fragmente*¹³⁰ na sopran i skrzypce op. 24 (1985–1987). Jest ono jednym z najczęściej wykonywanych i nagrywanych spośród całego jego dorobku. Na prawie godzinną kompozycję¹³¹ składa się czterdzieści fragmentów muzycznych trwających od zaledwie kilkunastu sekund aż do siedmiu minut¹³². Umuzycznione przez Kurtága fragmenty tekstów

¹²⁵ „Kind of moral pressure was certainly there”. B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 57.

¹²⁶ Zamówienie Berliner Festwochen.

¹²⁷ Wspólne zamówienie Alte Oper Frankfurt, Ensemble Intercontemporain i Ensemble Modern.

¹²⁸ Zamówienie Wilfrieda Brennecke dla festiwalu Wittener Tage für neue Kammermusik.

¹²⁹ Zamówienie Westdeutscher Rundfunk.

¹³⁰ Zamówienie Wilfrieda Brennecke dla festiwalu Wittener Tage für neue Kammermusik.

¹³¹ *Kafka-Fragmente* jeszcze do niedawna były najdłuższym utworem w dorobku Kurtága. W 2018 roku odbyła się premiera jego dwugodzinnej opery *Fin de Partie* (2010–2018) do dramatu Samuela Becketta.

¹³² Czas trwania poszczególnych części podaję za premierowym nagraniem: G. Kurtág, *Kafka-Fragments* Op. 24; A. Csengery, A. Keller, Hungaroton Classic HCD31135 (1995).

Kafki pochodzą z jego listów, dzienników, rozproszone notatek, a także z tzw. *Zapisków z Zürau*. Nietypowe *Zapiski* powstały na przełomie 1917/18 roku podczas pobytu w miejscowości Siřem (niem. *Zürau*), gdzie pisarz odbywał kurację po zdiagnozowaniu gruźlicy. W trakcie kilkumiesięcznej rekonwalescencji powstał wyjątkowy dokument. Na sto trzech osobnych małych kartkach Kafka spisał szereg swoich lapidarnych przemyśleń. Fragmenty te zostały skrupulatnie ponumerowane, ale brak im wspólnej płaszczyzny tematycznej lub punktu odniesienia. Nie sposób nawet określić przynależności gatunkowej tych tekstów. Ich charakter jest bardzo różnorodny: od krótkich sformułowań o charakterze egzystencjalno-filozoficznym, osobliwych aforyzmów, przez literackie obrazy, parabole, a nawet dłuższe fragmenty pisane prozą. Przypuszcza się, że istotny wpływ na kształt *Zapisków* miały ówczesne lektury Kafki, w szczególności gnomiczne zapiski Kierkegaarda i Nietzschego¹³³.

W *Kafka-Fragmente* uwagę zwraca obsada wykonawcza. Realizacja tak długiego dzieła do tekstów jednego autora zaledwie za pomocą głosu i instrumentu towarzyszącego może przywoływać dalekie echo dziewiętnastowiecznej koncepcji cyklu pieśniowego. Choć zamiast fortepianu Kurtág wykorzystuje skrzypce, William Kinderman porównuje *Kafka-Fragmente* do *Winterreise* Schuberta. Według uczonego, głównym tematem obu dzieł jest archetypiczny temat wędrówki jako metafory poszukiwania własnej ścieżki życia¹³⁴. Temat ten najdobitniej wyraża centralna i najdłuższa miniatura w cyklu, *Der wahre Weg* [Prawdziwa droga]:

*Śluzna droga idzie po linie, która nie jest rozpięta wysoko,
ale tuż nad ziemią.*

*Ludzie, zdaje się, więcej się o nią potykają,
niż po niej chodzą*¹³⁵.

W *Der wahre Weg* skrzypce prowadzą rodzaj polifonicznego dwugłosu (zob. przykład 9). Wyjściowa oktawa *g-g¹* za sprawą mikrotonowych odchyień ujawnia szczególny rodzaj muzycznego napięcia. Ten zabieg nawiązuje wprost do Kafkowskiego aforyzmu i w obrazowy sposób odzwierciedla linę „rozpiętą tuż

¹³³ Ł. Musiał, *Wstęp...*, op. cit., s. LXXXIII.

¹³⁴ W. Kinderman, *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, Urbana–Chicago–Springfield 2012, s. 163.

¹³⁵ Tłumaczenie Romana Karsta.

II. TEIL

DER WAHRE WEG

(Hommage-message à Pierre Boulez)

Adagio

Der wah - re

pochiss.
pppp, sempre gliss.
legatissimo, molto vibr.

Przykład 9. G. Kurtág, *Kafka-Fragmente* op. 24, *Der wahre Weg* (początek). © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

[quasi Cadenza]
[siciliano] *p* [Choral]

Es scheint mehr bestimmt, stol-pern zu machen, als be-gan-gen zu wer-den.

Ossia:

pppp, senza colore
pppp, come prima

Przykład 10. G. Kurtág, *Kafka-Fragmente* op. 24, *Der wahre Weg* (zakończenie). © Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

nad ziemią”. Równie wyjątkowa jest partia sopranu, która niemal przez cały czas rozgrywa się pomiędzy polifonicznymi „liniami”. Według Kurtága (za Kafką) „prawdziwa droga” ostatecznie „wydaje się być przeznaczona raczej do potykania się niż do chodzenia”. Intrygujące w tym kontekście jest określenie *Choral* wobec puenty utworu, ostatnich siedmiu dźwięków partii sopranu. Utrzymane w miarowej, długonutowej rytmice, użyte w kolejności *a-gis-b-g-h-fis-c* stopniowo wypełniają interwał trytonu. Można przypuszczać, że Kurtág świadomie zderza tu ze sobą różne symbole – liczbę 7 (liczba dźwięków) jako boską „pełnię”, tryton (amplituda interwałów) jako symbol diabelski oraz pastorałną *sicilianę*, z którą kontrastuje chorał. Ta niespodziewana aluzja do stylu kościelnego zdaje się mieć wydźwięk tragiczny – tryton i pesymistyczne przesłanie tekstu podważają powagę owego chorału (zob. przykład 10).

7. ŻAŁOBNE RYTUAŁY. STELE OP. 33 (1994), INSKRYPCJA NA GROBIE W KORNWALII OP. 34 (1995)

W latach dziewięćdziesiątych Kurtág działał w trybie rezydencji artystycznych, wówczas stosunkowo

nowym modelu funkcjonowania kompozytorów. Na zaproszenie Wissenschaftskolleg pracował dla Filharmonii Berlińskiej (1993–1994), następnie Wiedeńskiego Konzerthaus (1995–1996), kolejne lata spędził w Amsterdamie (1996–98), ponownie w Berlinie (1998–1999) oraz Paryżu (1999–2001). W wywiadzie z 1996 roku mówił, że „[żyje] wyjątkowo krótkimi wrażeniami”¹³⁶. Funkcjonowanie w trybie sezonowych pobytów w różnych miastach Europy może przywoływać stosunkowo niedługi, lecz przełomowy dla rozwoju twórcy epizod paryskich studiów. Każda z rezydencji skutkowałą ukończeniem nowego utworu. Do najważniejszych powstałych w tym czasie należy *Stele* na wielką orkiestrę symfoniczną op. 33 (1994). Dedykowana Claudio Abbado i Filharmonikom Berlińskim jest pierwszą kompozycją na tak wielki skład od czasu *Koncertu altówkowego* (1953–1954). Tytuł dzieła wywodzi się z greckiego ΣΤΗΛΗ (*Stēlē*) i oznacza kamienną, najczęściej nagrobną płytę z wrytą inskrypcją (w tym przypadku to muzyczny hołd dla zmarłego rok wcześniej przyjaciela i kompozytora, Andrása Mihályego). Rozbudowany aparat instrumentalny stał się polem do konfrontacji

¹³⁶ „Generally, I live on extremely brief impressions”. B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 32.

z dziewiętnastowieczną tradycją. Richard Toop dostrzegł podobieństwo brzmieniowe *Stele* i *I Symfonii c-moll* op. 68 Brahmsa¹³⁷. Konotacje z muzyką późnoromantyczną oddaje również instrumentacja (cztery tuby wagnerowskie) oraz określenia, takie jak „Feierlich [uroczyście] – Hommage à Bruckner”. Trzyzęściowa kompozycja trwa niespełna 13 minut i rozpoczyna się unisonem *tutti* na dźwięku *g*, zapożyczonym z Beethovenowskiej uwertury *Leonora* nr 3 op. 72b¹³⁸. Historia *Fidelia* stała się tu symbolicznym punktem odniesienia. Jak dostrzegł Alex Ross, owo wyjściowe współbrzmienie symbolizuje u Beethovena najwyższy stopień schodów prowadzących do lochu uwięzionego Florestana. Jednak finał uwertury, radosny, pełny nadziei, promienny akord C-dur, w utworze Kurtága przemienia się w posępny marsz żałobny (*Alla marcia funebre*) prowadzący w przeciwnym kierunku, do przestrzeni, „z której nigdy nie uda nam się wrócić na powierzchnię”¹³⁹. Ów marsz, trzecia część *Stele* (najdłuższa, trwająca pięć minut) opiera się na jednym rozwibrowanym akordzie *ostinato*. Według wielu badaczy epizod ten przywołuje fragmenty „Jeziora łąz” z *Zamku Sinobrodego* Bartóka¹⁴⁰. W rozmowie z Abbado kompozytor zasugerował, że zakończenie „[przedstawia] wychudłą, mizerną postać, która mimo wszystko chwiejnym krokiem idzie naprzód”¹⁴¹.

Stele stało się emblematem epitafijnej twórczości Kurtága. Do nurtu należą także *Drei alte Inschriften* [Trzy stare inskrypcje] na sopran i fortepian op. 25 (1986), *Grabstein für Stephan* [Nagrobek dla Stefana] na gitarę i grupy instrumentów op. 15c (1989), oraz *Inscription on a Grave in Cornwall* [Inskrypcja na grobie w Kornwalii] na chór i orkiestrę op. 34 (1995). Ostatnia kompozycja powstała na zamówienie Helmutha Rillinga i Międzynarodowej Akademii Bachowskiej w Stuttgarcie jako epilog *Requiem of Reconciliation* [Requiem pojednania] – kompozycji zbiorowej¹⁴²

poświęconej ofiarom II wojny światowej w 50. rocznicę jej zakończenia. Tekst trzyminutowej kompozycji nawiązuje do Drugiego Listu do Koryntian („Otrzymałiśmy mieszkanie od Boga, dom nie ręką uczyniony, lecz wiecznie trwały w niebie, gdzie jest Duch Pański – tam wolność”¹⁴³). Nowotestamentowe słowa wybrzmiewają w chóralnym opracowaniu a cappella, po którym następuje orkiestrowe zakończenie opatrzone podtytułem *Virág az ember* [Kwiatami jesteście]. Autocytat z *Powiedzeń Bornemiszy* op. 7 kompozytor przedstawił w formie powolnej, rytualnej „procesji” poszczególnych sekcji orkiestry, stopniowo zamierającej przy brzmieniu talerzy zawieszonych i gongów.

8. POWROTY I POŻEGNANIA. KOLĘDA-BALLADA OP. 46 (2006–2008)

„Ligeti jest dla mnie jeszcze bardziej żywy niż kiedykolwiek wcześniej”¹⁴⁴ – mówił kompozytor w 2007 roku podczas odczytu wygłoszonego ku pamięci zmarłego przyjaciela. Hołd złożony autorowi *Le Grand Maître* przybrał wyjątkowy kształt. Tekst przemówienia to niemal słowna kompozycja, w której lapidarne wspomnienia przeplatają się z osobistymi rozważaniami o sztuce (szczególnie o literaturze) i refleksjami na temat muzyki swego wieloletniego mentora, podobnie jak w laudacji z okazji wręczenia Ligetiemu nagrody Fundacji Ernsta von Siemens w 1993 roku, którą Kurtág ułożył w formie teatralnego scenariusza, bogato opatrzonego didaskaliai¹⁴⁵. Pisał wówczas, że Ligeti jest „intuicją, że istnieje coś wyższego, doskonalszego niż mógłbym sobie wyobrazić, że

Dittrich, Marek Kopelent, John Harbison, Arne Nordheim, Bernard Rands, Marc-André Dalbavie, Judith Weir, Krzysztof Penderecki, Wolfgang Rihm, Alfred Schnittke oraz Joji Yuasa. Epilog Kurtága odnajdziemy w jego cyklu *Messages* na orkiestrę i chór op. 34 (1995). Nagranie *Requiem of Reconciliation*, Hänssler Classic HAEN98931 (1995).

¹⁴³ „We have a building of god, an house not made with hands, eternal in the heavens, where the spirit of the Lord is there is liberty”. G. Kurtág, *Messages* op. 34, partytura, Budapest K-103.

¹⁴⁴ „For me, Ligeti is more alive than ever”. G. Kurtág, *Kylwyria-Kálvária*, [w:] B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 103.

¹⁴⁵ Kolejne akapity opatrzył dopiskami np. „podium, środek” lub „w rogu, z lewej strony”. Ibidem.

¹³⁷ R. Toop, *Stele – a Gravestone as End or Beginning? György Kurtág's Long March Towards the Orchestra*, „Contemporary Music Review” 2001, t. 20, nr 2–3, s. 133.

¹³⁸ B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 50.

¹³⁹ A. Ross, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, tłum. A. Laskowski, Warszawa 2011, s. 567.

¹⁴⁰ P. Griffiths, *Modern Music and After*, Oxford 2010, s. 370.

¹⁴¹ A. Ross, op. cit., s. 567.

¹⁴² Prócz Węgry, w powstaniu czternastoczęściowego *Requiem pojednania* wzięli udział: Luciano Berio, Friedrich Cerha, Paul-Heinz

w sztuce, w naukach, w kosmosie, istnieją związki, o których on wie¹⁴⁶.

Żegnając swego mentora, podkreślał jego artystyczną wierność przeszłości, szczególnie okresowi dzieciństwa¹⁴⁷ (casus snów i wyobrażeń o mitycznej krainie Kylwyrii). Prawdopodobnie dlatego w tym samym czasie Kurtág zwrócił się w kierunku młodszych lat spędzonych w Rumunii. Owocem powrotu do korzeni stała się *Colindă-Baladă* [Kolęda-Ballada] na tenor solo, chór i zespół kameralny op. 46 (2006–2008). Prawykonanie utworu odbyło się w 2009 roku w Cluj-Napoce i stało się okazją do pierwszej od 1973 roku wizyty kompozytora w rodzinnym Lugoj¹⁴⁸. Kompozycja dedykowana pamięci dawnego nauczyciela Felician Brinzeu powstała do tekstu i melodii kolędy odnalezionej i zapisanej przez Bartóka w 1913 roku. W tradycyjnych rumuńsko-mołdawskich pieśniach bożonarodzeniowych prócz historii o Świętej Rodzinie występowały podania ludowe metaforycznie objaśniające m.in. zjawiska przyrody. Treść colindy wykorzystanej w utworze kompozytor opisał w następujący sposób:

Potężne Słońce wyrusza na poszukiwanie żony. Wędruje przez osiemnaście lat i zamęcza osiemnaście koni. Dziewięć z nich umiera, dziewięć upada pod nim, a mimo to nie odnajduje żadnej, która by mu się spodobała. Jest tylko jedna: jego siostra, wróżka Ana. Słońce podchodzi do niej i mówi: Ana, przygotuj swój posąg, przędź i tkaj, uszyj suknie z jedwabiu, weźmiemy ślub. Ana odpowiada: wyjdę za ciebie tylko wtedy, gdy zrobisz drabinę sięgającą nieba. Wejdiesz na nią i zapytasz Ojca Adama i Matkę Ewę, co sądzą o bracie, który spotyka siostrę, i o siostrze, która spotyka brata w pożądaniu. [...] Słońce jest posłuszne siostrze i robi wszystko, co siostra mu każe. [...] Kiedy Adam i Ewa słyszą pytanie, chwytają Słońce i wrzucają do piekła. Co się wówczas dzieje? Piekło wypełnia światło, a świat pogrąża się w ciemności. W tej sytuacji nie pozostaje nic innego, jak uwolnić Słońce. Wraca więc ono do Any i mówi: przygotuj się Ana, przędź i tkaj! Uszyj mi koszule i jedwabne sukienki dla siebie: weźmiemy ślub.

¹⁴⁶ „What does Ligeti mean to me? The intuition that there is something higher, more perfect than I could ever imagine, that there are connections in art, in the sciences, in the cosmos, about which he knows” Ibidem, s. 101.

¹⁴⁷ „I see his life as a single entity, his oeuvre as endlessly ramified, held together by LOYALTY, fidelity. Above all to childhood” Ibidem, s. 104–105.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 88.

Ana odpowiada: zanim się pobierzemy, zbuduj wielki, srebrny, półkolisty most nad Ziemią. Na jego środku załóż duży klasztor i umieść w nim woskowego kapłana. On powinien nas pożenić. Słońce robi dokładnie to, czego żąda jego siostra. Ukończywszy prace, bierze siostrę za rękę i wyrusza na most. Dotknięcie dłoni dziewczyny sprawia, że Słońce świeci jeszcze goręcej, a woskowy kapłan topi się. Deus ex machina: Bóg umieszcza ich na nieboskłoniu. Kiedy Księżyc wschodzi, Słońce zachodzi. (Nigdy więcej się nie spotykają)¹⁴⁹.

Na pierwszym planie opowiadanie w mityczny sposób tłumaczy fenomen wschodu i zachodu słońca oraz księżyca. Autor wskazał na ideowe pokrewieństwo utworu z Bartókovską *Cantata profana* Sz. 94 (1934)¹⁵⁰. Dzieło, które uważał za swe „najgłębsze credo”¹⁵¹, Bartók oparł na rumuńskiej colindzie o dziewięciu synach, którzy w trakcie polowania bezpowrotnie zmieniają się w jelenie. Choć znaczenie mitu od lat pozostaje przedmiotem sporu, za klucz do interpretacji uważa się motyw śmierci i przemiany (w zależności od wykładni odczytywanej jako wybawienie lub wyrok). Z drugiej strony *Kolęda-Ballada* to wieloznaczna parabola o niespełnionej miłości, dylematach moralnych i samotności. Poszczególne wątki mogą budzić skojarzenia z mitologicznymi dziejami Persefony oraz Eurydyki. W tej perspektywie utwór Kurtága może być wyrazem dualistycznej wizji świata,

¹⁴⁹ „The mighty Sun sets out to find a wife. He wanders eighteen years long and wears out eighteen horses. Nine of them die, nine collapse under him, but he finds no one to his liking. There is just one: his sister, Ana the Fairy. The Sun goes up to her and says: Ana, prepare your dowry, spin and weave, make dresses of silk, we are going to marry. Ana replies: I shall only marry you if you make a ladder that reaches right up to the sky. Mount it and ask Father Adam and Mother Eve what they make of a brother meeting his sister, a sister meeting her brother in desire. [...] The Sun obeys his sister and does everything she wants. [...] The moment Adam and Eve hear this question, they grab the Sun and put him in Hell. What happens then? Hell is suffused with light and the world turns dark. There is nothing for it but to release the Sun. He goes back to Ana and says: prepare, Ana, spin and weave! Make some shirts for me and silk dresses for yourself: we are going to marry. Ana replies: Before we marry, make a big silver bridge arching over the Earth. In the middle of it erect a large monastery and put in it a priest of wax. He should marry us. The Sun does exactly as his sister demands. When he has finished, he takes his sister by the hand and they set out on the bridge. Touching the girl's hand only makes the Sun glow even hotter and the priest melts. Deus ex machina: God puts them in the sky. When the Moon rises, the Sun sets. (They never meet)” Ibidem, s. 40.

¹⁵⁰ Ibidem.

¹⁵¹ G. Kroó, *Cantata Profana*, [w:] *The Bartók Companion*, red. M. Gillies, London 1993, s. 430.

wyrażonej symbolicznie w opozycji dnia i nocy, ciemności i światła – perspektywie, którą spostrzeżliśmy już wcześniej na przykładzie *Kantaty koreańskiej*, *Kwartetu smyczkowego* oraz *Powiedzeń Pétera Bornemiszy*¹⁵².

9. POWIDOKI NICOŚCI. KOŃCÓWKA (2010–2017)

Rok po premierze *Kolędy-Ballady*, w wieku 84 lat, kompozytor rozpoczął pracę nad jednoaktową operą *Fin de partie* na podstawie dramatu *Końcówka* Samuela Becketta (2010–2017; podtytuł *Sceny i monologi*, bez numeru opusowego). Mimo wieloletniej fascynacji tą literaturą, na próbę jej umuzycznienia zdecydował się dopiero po śmierci pisarza. W pierwszej kolejności powstało *What Is the Word* [„jak to powiedzieć” lub w literackim przekładzie Antoniego Libery „no właśnie co”] op. 30a/30b (1990–1991), następnie *...pas à pas – nulle part...* [...krok po kroku – nigdzie...], op. 36 (1993–1998). Wielokrotnie przekładana premiera dwugodzinnej opery ostatecznie odbyła się w mediolańskiej La Scali 15 listopada 2018 roku, bez udziału kompozytora, który nie mógł na nią dotrzeć ze względu na zły stan zdrowia.

Dzieło rozpoczyna się parafrazą ostatnich słów Chrystusa na krzyżu¹⁵³ („Skończone, skończyło się, kończy się już, to chyba się już kończy”¹⁵⁴). W dziele występują cztery postaci: Hamm (od ang. *hammer* – „młotek”, ale też łac. *hamus* – „hak”), Clov (zbliżone do ang. *clove*, czyli „wierny”, „nie odstępujący”¹⁵⁵, ale też francuskie *clou*, czyli „gwóźdź”), Nagg (z niemieckiego *Nagel*, „gwóźdź”) oraz Nell (fonetycznie zbliżone do ang. *nail*, czyli także „gwóźdź”). Jak pisze Libera, „ten aspekt imion, który sprawia, że łączy się je z pojęciami gwoździ (ćwieków lub haków) i młotka, stanowi podstawę do dalszych skojarzeń – mianowicie z czynnością

zbijania lub przybijania, na przykład, trumny lub wieka do trumny, albo – kogoś do krzyża”¹⁵⁶.

Fin de partie rozgrywa się w nieumeblowanym pokoju, w nieokreślonym czasie. Główny bohater Hamm jest niewidomy i nieruchomy, siedzi na wózku. Nagg i Nell to rodzice Hamma. Starcy mieszkają w dwóch kubłach na śmieci. Nie wychodzą z nich, bowiem nie mają nóg (stracili je w wypadku). Jedyłą „dynamiczną” postacią jest Clov, który opiekuje się Hammem i wykonuje jego polecenia (nie może usiąść i odpocząć z powodu nieustannych obowiązków i żądań). Treść wypełniają dialogi, monologi i sytuacje, które obrazują rozpaczliwe położenie bohaterów. Nagg codziennie próbuje pocałować Nell, jednak każde jego podejście kończy się porażką. Hamm sprzeciwia się wszechobecnej beznadziei – regularnie przyjmuje środek usmierzający ból, by ograniczyć swój stan świadomości. Jednak preparat w pewnym momencie kończy się. Wyczerpany Clov chce opuścić Hamma, ale nieustannie coś go powstrzymuje. Ponadto jako jedyny jest sprawny i ma wgląd w to, co dzieje się na zewnątrz – przez małe okno (znajdujące się na wysokości i przez to niedostępne pozostałym) widzi, że wszystko jest „trupie” – słońce nie świeci, fale „jak z ołowiu”, a latarnię morską, która jeszcze niedawno majaczyła w oddali, pochłonęły morskie otchłanie. Jedynym „dokonanym” zdarzeniem tego dramatu jest śmierć Nell. Hamm, Clov i Nagg postanawiają pomodlić się. Proszą Boga o pomoc, jednak ten nie daje żadnego znaku istnienia. W finale Clov po raz pierwszy i jedyny w sztuce wypowiada tytułowe słowo: „stara, dawno przegrana końcówka”¹⁵⁷.

Opera rozpisana jest na cztery głosy solowe i orkiestrę symfoniczną (z sześcioma partiami perkusyjnymi oraz instrumentarium powiększonym m.in. o dwa bajany, fortepian i pianino z wytłumieniem „supersordino”). Trwa dwie godziny bez przerwy, choć pierwotnie miała trwać o wiele dłużej. Karłowaty pomysł kompozytora polegał bowiem na umuzyczeniu tekstu Becketta w całości (ostatecznie wykorzystał ok. 50% oryginalnego tekstu¹⁵⁸). Podczas

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ S. Beckett, *Końcówka*, op. cit., s. 171.

¹⁵⁸ R. Moser, *SCHRITTE. ENDEN. On voyait le fond. Si blanc. Si net. Zu Fin de partie, scenes et monologues, opera en un acte von György Kurtág, nach Samuel Becketts Theaterstück Fin de partie (1957)*, „Musik Konzepte” 2020, Sonderband 11, s. 150.

¹⁵² W opinii Kurtága *Powiedzenia, Przesłania* oraz *Kolęda-Ballada* tworzą triadę fundamentalnych dzieł jego muzycznej autobiografii. B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 88.

¹⁵³ Należy dodać, że przed zasadniczą treścią dramatu Becketta kompozytor dodał krótki prolog, w którym wykorzystał inne jego dzieło, wiersz *Roundelay* (1976).

¹⁵⁴ S. Beckett, *Końcówka*, [w:] *Dramaty. Wybór*, tłum. i oprac. A. Libera, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 114.

¹⁵⁵ Nie jest do końca jasne, dlaczego A. Libera podaje takie tłumaczenie. Za słownikiem Wiedzy Powszechnej możemy natomiast wskazać inne propozycje: „ząbek czosnku” oraz „goździk” (który faktycznie przypomina kształtem gwóźdź z rzeźb Jezusa ukrzyżowanego).

pracy stało się jasne, że planu tego nie da się zrealizować i że w takiej formie opera musiałaby być wykonywana w ciągu kilku wieczorów. Paradoksalnie *Fin de partie* Kurtága to kolejny cykl miniatur-fragmentów, bowiem dzieło rozbite jest na epizody (w premierowym spektaklu były one „przedzielone” kurtyną). Na strukturę utworu składa się czternaście scen i monologów, co może kojarzyć się z czternaściami stacjami drogi krzyżowej.

10. PESYMIZM GYÖRGYA KURTÁGA W PERSPEKTYWIE RELIGIJNEJ

Zgłębiając biografię Györgya Kurtága ujrzeliśmy człowieka, który bolesne życiowe doświadczenia sublimuje w twórczości artystycznej. Prazródłem jego negatywnej predyspozycji duchowej pozostaje przedwczesna śmierć matki. Istotną rolę w formowaniu się osobowości odegrały dylematy moralne, zwłaszcza te wynikające z krytycznej oceny własnych wyborów (Budapeszt 1956). Poczucie porażki na gruncie twórczym (Paryż 1957) oraz świadomość wyobcowania w środowisku muzycznym (Darmstadt 1968), wszystko to przyczyniło się do jego wieloletniego milczenia, które z biegiem lat, stopniowo przepracowywane, znalazło ujście w szerokim nurcie wyjątkowej sztuki muzycznej.

Decydując się na pracę z Beckettowskim tekstem *Końcówki*, kompozytor do końca pozostał „wierny przegranej”. Mimo upływu lat, porażka wciąż jest „warunkiem koniecznym” jego twórczości. Filozofia artystyczna Kurtága wpisuje się w perspektywę, którą John Keats określił mianem „Zasady Negatywności” [*Negative Capability*], czyli „zdolności wytrwania w niepewności, wątpieniu, tajemnicy, bez irytującego ustanawiania faktów i przyczyn...”¹⁵⁹. W wymiarze ogólnym utwory Kurtága cechuje owo trwanie w zawieszeniu, przecucie, że ostateczne zgłębienie prawdy jest niemożliwe, że największe egzystencjalne pytania zawsze pozostaną bez odpowiedzi, co jednak nie likwiduje potrzeby samego rozmyślenia nad nimi (a być może stanowi jeszcze większą do tego zachętę). Taką postawę moglibyśmy określić przewrotnie

¹⁵⁹ „Negative Capability, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact and reason...”. J. Keats, cyt. i tłum. za: A. Zagajewski, *Poeta rozmawia z filozofem*, Warszawa 2007, s. 9.

mianem pesymizmu „witalistycznego”. Paradoksalny, „żywy” pesymizm Kurtága jest w jego muzyce sposobem wyrażania kondycji współczesnego człowieka wobec „odczarowania świata”, a w życiu prywatnym metodą osvajania porażki, w tym porażki ostatecznej, czyli śmierci. Jak w tym świetle przedstawia się osobisty stosunek kompozytora do wiary? Oto jego odpowiedź na pytanie, czy jest wierzący:

Nie wiem. Igram tą myślą. Świadomie na pewno jestem ateistą, ale nie mówię tego głośno, bo jeśli patrzę na Bacha, to nie mogę być ateistą. Potem muszę zaakceptować sposób, w jaki wierzył. Jego muzyka nigdy nie przestaje się modlić. A jak mogę się do niego zbliżyć, patrząc z zewnątrz? Nie wierzę w Ewangelię w dosłowny sposób, ale fuga Bacha ma w sobie ukrzyżowanie – gdy wbijane są gwoździe. W muzyce zawsze szukam wbijania gwoździ... To jest podwójna wizja. Mój mózg to wszystko odrzuca. Ale mój mózg jest niewiele wart¹⁶⁰.

Oto witalistyczny pesymizm węgierskiego twórcy – choć Kurtág stwierdza, że „świadomie na pewno jest ateistą”, po chwili kwestionuje swój osąd, bowiem dostrzega ograniczenia rozumu i jego możliwości poznawczych. Wątpiąc, kompozytor respektuje tajemnicę ludzkiej egzystencji. Jeszcze dobitniej ukazuje to jego odpowiedź na pytanie o stosunek do transcendencji:

To poczucie jest u mnie zawsze obecne. Nie żywię nadziei, że jeśli umrę, to... Właściwie, jestem zafascynowany tym, co Sokrates powiedział na końcu swojej *Obrony* do tych, którzy głosowali za skazaniem go na śmierć (niewiele brakowało, a umieściłbym to w moim tekście o Ligetim): Nie myślcie, że śmierć jest czymś złym. Nie wiemy, czym jest śmierć. Być może naprawdę przypomina zasypianie. A czy jest ktoś, kto nie byłby zadowolony ze spokojnego snu w nocy – gdyby ta spokojna noc nigdy się nie kończyła? To nie może być złe. A może prawdą jest to, co mówią, że w życiu pośmiertnym możemy spotkać wielkie dusze. I czy nie byłoby fantastycz-

¹⁶⁰ „I do not know. I toy with the idea. Consciously, I am certainly an atheist, but I do not say it out loud, because if I look at Bach, I cannot be an atheist. Then I have to accept the way he believed. His music never stops praying. And how can I get closer if I look at him from the outside? I do not believe in the Gospels in a literal fashion, but a Bach fugue has the Crucifixion in it – as the nails are being driven in. In music, I am always looking for the hammering of nails... This is a dual vision. My brain rejects it all. But my brain isn't worth much”. B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 86.

nie, gdybyśmy mogli porozmawiać z Achillesem i wszystkimi innymi? Mógłby tam być Sokrates, zadający swoje pytania, by demaskować tych, którzy ludzą się, że są mądrzy, podczas gdy w rzeczywistości nie są. Wszystko to dotyczy również Ligetiego. Jeśli istnieje życie po śmierci, Ligeti zajmowałby się tym samym. [...] Nie wiemy, czym jest umieranie. Mogę umrzeć w każdej chwili – wcale mi to nie przeszkadza. Nie byłoby przyjemnie żyć zbyt długo, ale jeśli nie będę miał wyjścia, będę musiał to zaakceptować¹⁶¹.

Jak na kompozytora, który w swojej twórczości nieustannie podejmuje tematy negatywne, wobec śmierci i nicości Kurtág przyjmuje postawę nad wyraz pogodną i pełną nadziei. Z jego słów nie bije rozpacz, lecz intuicja niemalże gnostycka, jak gdyby życie na Ziemi było jedynie etapem wędrówki, przystankiem na drodze do rzeczywistego odrodzenia. W tym świetle muzyka Kurtága emanuje duchowością na miarę naszych czasów: choć wokół panuje ciemność i noc, przeblyski księżycowego światła wciąż są możliwe.

BIBLIOGRAFIA

- Balázs István, *Portrait d'un compositeur vu par une cantatrice. Entretien avec Adrienne Csengery*, [w:] *György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, red. Philippe Albèra, Contrechamps, Geneva 1995, s. 45–53.
- Bartók Béla Jr, *The Private Man*, [w:] *The Bartók Companion*, red. Malcolm Gillies, Faber and Faber, London 1993, s. 18–29.
- Beckett Samuel, *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, Faber and Faber, London 1984.
- Beckett Samuel, *Końcówka*, [w:] *Dramaty. Wybór*, tłum. i oprac. Antoni Libera, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.
- Beckles Willson Rachel, *Bulgarian Rhythm and Its Disembodiment in 'The Sayings of Peter Bornemisza' op. 7*, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 2002, t. 43, nr 3–4, s. 269–280.
- Beckles Willson Rachel, „*Culture Is a Vast Weapon, Its Artistic Force Is also Strong*”. *Finding a Context for Kurtág's Works: an Interim Report*, „Contemporary Music Review” 2001, t. 20, nr 2–3, s. 3–37.
- Beckles Willson Rachel, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Beckles Willson Rachel, *The Mind Is a Free Creature: The Music of György Kurtág*, „Central European Review” 2000, t. 11–12, <http://www.ce-review.org/00/12/willson12.html>; (dostęp: 23.10.2021).
- Bielajewa Polina, *Twórczość Galiny Ustwolskiej w kontekście fenomenu prawosławnej jurodiwości*, <http://glissando.pl/artykuly/tworczosc-galiny-ustwolskiej-w-kontekscie-fenomenu-prawoslawnej-jurodiwosci/>; (dostęp: 19.09.2023).
- Calasso Roberto, K., tłum. Stanisław Kasprzysiak, *Czuły Barbarzyńca*, Warszawa 2011.
- Dalos Anna, *György Kurtág's Hungarian Identity and The Sayings of Péter Bornemisza*, „Studia Musicologica” 2013, t. 54, nr 3, s. 319–330.
- Dalos Anna, *How to Become a Soviet Composer? György Kurtág's Experiment with a New Cultural Identity (1976–1986)*, „European Journal of Musicology” 2016, t. 15, nr 1, s. 112–121.
- Dalos Rimma, *György Kurtág*, [w:] *György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, red. Philippe Albèra, Contrechamps, Geneva 1995, s. 54–55.
- Dibelius Ulrich, *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, Residenz, Salzburg 1993.
- Fosler-Lussier Danielle, *The Transition to Communism and the Legacy of Béla Bartók in Hungary, 1945–1956*, dysertacja doktorska, University of California, Berkeley 1999.
- Galieva-Szokolay Julia, *Dirges and Ditties: György Kurtág's Latest Settings of Poetry by Anna Akhmatova*, [w:] *Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress*, red. Friedemann Sallis, Robin Elliott, Kenneth DeLong, Wilfrid Laurier University Press, Waterloo 2011, s. 279–302.
- Griffiths Paul, *Modern Music and After*, Oxford University Press, Oxford 2010.

¹⁶¹ „It is always present with me. Without entertaining any hope that if I die I'll . . . Actually, I am fascinated by what Socrates said at the end of the Apologia to those who had voted for him (I nearly put this into my Ligeti text): Do not think that death is anything bad. We do not know what death is. Perhaps it is indeed just like falling asleep. And is there anyone who would not be happy for a restful night's sleep — if that restful night would never stop? It cannot be bad. But perhaps it is true what they say, that in afterlife we can meet the great spirits. And would it not be fantastic if we could talk to Achilles and all the others? Socrates could be there posing as he would his questions to unmask those deluding themselves that they are wise when in fact they are not. All that is also true of Ligeti. If there is afterlife, Ligeti would be engaged in the same thing. Since writing my text on him, this has been living truth for me. We do not know what dying is. I could die anytime now – I do not mind it at all. It would not be pleasant to live too long, but if I have to, I must accept it”. Ibidem.

- György Kurtág: *The Matchstick Man*, film dokumentalny, reż. Judit Kele, 1996.
- Halász Péter, *On Kurtág's Dodecaphony*, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 2002, t. 43, nr 3–4, s. 235–252.
- Kinderman William, *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, University of Illinois Press, Urbana–Chicago–Springfield 2012.
- Knowlson James, Pilling John, *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, John Calder, London 1979.
- Króó György, *Cantata Profana*, [w:] *The Bartók Companion*, red. Malcolm Gillies, Faber and Faber, London 1993, s. 424–440.
- Kurtág György, *Kylwyrria–Kálvária*, [w:] Bálint András Varga, *György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages*, University of Rochester Press, Rochester–Suffolk 2009, s. 103–114.
- Kurtág György, *Quatre chants sur des poèmes de János Pilinszky*, [w:] *György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son oeuvre*, red. Philippe Albèra, Contrechamps, Geneva 1995, s. 27–29.
- Lentsner Dina, *A Composers Literary Indulgences? Epigraphs in Kurtág's Russian Works*, „Slavic and East European Journal” 2018, t. 62, nr 1, s. 140–159.
- Libera Antoni, *Wstęp*, [do:] Samuel Beckett, *Dramaty. Wybór*, tłum. i oprac. Antoni Libera, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995.
- Ligeti György, *Encountering Kurtág in Post-War Budapest*, <http://musiksalon.universaledition.com/en/article/encountering-kurtag-in-post-war-budapest>; (dostęp: 17.11.2021).
- McLay Margaret, *Kurtág's 'Bornemisz' Concerto*, „The Musical Times” 1988, nr 129, s. 580–583.
- Moser Roland, *SCHRITTE. ENDEN. On voyait le fond. Si blanc. Si net. Zu Fin de partie, scenes et monologues, opera en un acte von György Kurtág, nach Samuel Becketts Theaterstück Fin de partie (1957)*, „Musik-Konzepte” 2020, Sonderband 11, s. 137–156.
- Musiak Łukasz, *Wstęp*, [w:] Franz Kafka, *Wybór prozy*, Ossolineum, Wrocław 2018.
- Romsics Ignác, *Historia Węgier*, tłum. Agnieszka Barszczewska, Szymon Brzeziński, Maciej Sagata, Media Rodzina, Poznań 2018.
- Ross Alex, *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, tłum. Aleksander Laskowski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.
- Snopek Jerzy, *Słowo o János Pilinszkym*, [w:] János Pilinszky, *Apokryf*, Pogranicze, Sejny 1999.
- Spangemacher Friedrich, *Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel zu sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág*, „Neue Zürcher Zeitung” 1998, nr 6, s. 65–70.
- Taruskin Richard, *Others: A Mythology and a Demurrer*, [w:] *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton 2000.
- Toop Richard, *Stele – a Gravestone as End or Beginning? György Kurtág's Long March Towards the Orchestra*, „Contemporary Music Review” 2001, t. 20, nr 2–3, s. 129–149.
- Varga Bálint András, *From Boulanger to Stockhausen: Interviews and a Memoirs*, University of Rochester Press, Rochester, Suffolk 2013.
- Varga Bálint András, *György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages*, University of Rochester Press, Rochester, Suffolk 2009.
- Walsh Stephen, *György Kurtág: An Outline Study (I)*, „Tempo” 1982, nr 140, s. 11–21.
- Walsh Stephen, *György Kurtág: An Outline Study (II)*, „Tempo” 1982, nr 142, s. 10–19.
- Walsh Stephen, *Kurtág's Russian Settings: The Word Made Flesh*, „Contemporary Music Review” 2001, t. 20, nr 2–3, s. 71–87.
- Williams Alan E., *Kurtág, Modernity, Modernisms*, „Contemporary Music Review” 2001, t. 20, nr 2–3, s. 51–69.
- Wodziński Cezary, *Święty Idiota. Projekt antropologii apofatycznej, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Wołkow Salomon, *Szostakowicz i Stalin*, tłum. Maria Putrament, Wydawnictwo Książkowe Twój Styl, Warszawa 2006.
- Zagajewski Adam, *Poeta rozmawia z filozofem*, Fundacja Zezsyntów Literackich, Warszawa 2007.

N a g r a n i a

- György Kurtág, *Kafka-Fragments*; Adrienne Csengery, András Keller, Hungaroton Classic HCD31135 (1995).
- György Kurtág, *Signs, Games and Messages*, ECM New Series 1730 461833-2 (2003).
- Requiem of Reconciliation*, kompozycja zbiorowa, Hänssler Classic HAEN98931 (1995).

Partytury

- Kurtág György, *Suite*, [w:] *Játékok X*, Editio Musica Budapest, Z. 15 150.
- Kurtág György, *String Quartet op. 1*, Editio Musica Budapest 1964.

- Kurtág György, *Bornemissza Péter mondásai*, Editio Musica Budapest Z. 6830.
- Kurtág György, *Samuel Beckett: What Is the Word* op. 30b, Editio Musica Budapest 1993.
- Kurtág György, *Послания покойной Р.В. Трусовой* op. 17, Editio Musica Budapest, Z. 12 021.
- Kurtág György, *Messages* op. 34, Editio Musica Budapest K-103.
- Kurtág György, *Kafka-Fragmente* op. 24, Editio Musica Budapest Z. 13 505.
- Webern Anton, *Variationen für Klavier* op. 27, Universal Edition 1937.

SUMMARY

Szymon Borys

A Life Torn Apart. György Kurtág

This article is devoted to the life and music of György Kurtág (*1926). In the centre of the topic is the most important aspect of Kurtág's work: philosophical or more precisely – existential and religious issues. Although it takes on a defeatist tone, Kurtág's pessimism is far from a typical kind of resignation. In search for the sources of his pessimistic spiritual predisposition I examine the biographical dimension of his development which, like a kind of leitmotif, determines the consecutive stages of his output.

In the following subsections I examine the events of Kurtág's life that had a decisive influence on his pessimistic disposition: his mother's death (chapter 1); a moral crisis associated with his own political views and the tragic Hungarian Revolution of 1956 (chapter 2); the creative crisis and therapy with psychologist Marianne Stein (chapter 3), as well as his awareness of being alienated from the European contemporary music scene of the 1960s (chapter 4). In subsequent chapters I analyze the impact of these events on his selected compositions through the prism of the creator's pessimistic attitude (chapter 5–9). At the end of the article I abandon the biographical perspective and try to answer the question about the religious dimension of existentialism in his music.

Keywords

Kurtág, Hungarian, Kafka, Beckett, existentialism, pessimism, death

PRZEKŁADY